İmgelem

Maurizio Ferraris

sanat Estetik

DOST KİTABEVİ YAYINLARI

Maurizio Ferraris ***İMGELEM***

Türkçesi: Fırat Genç

İmgelem üzerine kaleme aldığı araştırmasına basit bir soruyla başlıyor Ferraris. Zihinde bir imge tasarlandığı zaman aslında insan anlağında olup biten nedir? İnsan düşüncesinin izini sürmek diye tanımladığı bu soruşturma, anımsama tekniklerinden temsil biçimlerine dek uzanan bir bütün içinde irdeleniyor. Duyulur olan ve entelekt, estetik ve mantık, gösteren ve gösterilen kavramları etrafında imgeleme yetisinin ve imgenin nasıl biçimlendiğini tanımlıyor Ferraris. Temsil kavramını vücuda getiren bir duyu, iz ve kod olarak çözümlüyor imgeyi. Descartes, Locke, Leibniz, Kant ve Hegel'den geçerek, Madame Bovary'nin yarattığı melankoli dalgasına varmadan önce, Aristoteles'ten Husserl'e kadar felsefenin belki de en gözde araştırma alanlarından birine dair esinleyici bir soruşturma.

sanat Estetik

9 789752 983731

İmgelem

Maurizio Ferraris
(1956)

Torino'da doğan İtalyan filozof Ferraris, Paris'te bulunan EHESS'ten felsefe alanında yüksek lisans derecesi aldı. Düşünce sistemi Vattimo ve Derrida gibi çağdaş düşünürlerin etkisini taşır. 1984 ve 1988 yılları arasında Trieste Üniversitesi'nde estetik üzerine dersler verdi. Paris ve Colorado Springs gibi yerlerde konuk öğretim görevlisi olarak bulunduktan sonra Heidelberg Üniversitesi'nin verdiği Alexander von Humboldt-Stiftung bursuyla iki sene bu kentte kaldı. Halen Torino Üniversitesi'nde felsefe profesörü olarak çalışmaktadır. Başlıca yapıtları arasında *Differenze. La filosofia francese dopo lo strutturalismo* (1981), *Storia dell'ermeneutica* (1988), *La filosofia e lo spirito vivente* (1991) ve *Estetica razionale* (1997) sayılabilir.

D

Fırat Genç *İzmit'te doğdu. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nin ardından İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans programına girdi. Akademik çalışmaları daha çok yeni toplumsal hareketler, alternatif küreselleşme hareketi, gündelik hayat sosyolojisi ve milliyetçilik üzerine yoğunlaştı. İktisat, sosyoloji, psikanaliz, toplumsal kuram, felsefe gibi sosyal bilimlerin farklı alanlarında İngilizce ve İtalyanca'dan makale ve kitaplar çevirdi. Dost Kitabevi Yayınları arasında daha önce çıkan çevirileri: Müzikte Estetik, E. Fubini (2006); Mimaride Estetik, R. Masiero (2006); Deha, G. Moretti (2008).*

İmgelem

Maurizio Ferraris

DOST
kitabevi

ISBN 978-975-298-373-1

L'immaginazione
MAURIZIO FERRARIS

© Società editrice Il Mulino, Bologna, 1996

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Ekim 2008, Ankara

İtalyancadan çeviren, Fırat Genç

Teknik hazırlık, Ferhat Babacan - Dost İTB

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Matbaacılar San. Sitesi 558. Sk. No.: 28-30 İvedik, Ankara
Tel: (0312) 395 25 80 (3 hat) • Fax: (0312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4 Yenişehir 06420. Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

Giriş 7

İmgelem ve fantezi 7

Estetik ve mantık 13

İmge ve iz 17

Küçük tanrının oğulları 21

I. Antik Dönem ve Ortaçağ 25

Işık ve masa 25

Mevcudiyet ve fantazma 33

"Tüm duyumlar gerçektir" 37

İkonoklast ve İkonodul 39

Biçimsiz olanın izi olarak biçim 41

Teknik ve mistik 45

Aklın benzeri 48

Geleceğin izleri 50

II. Hümanizmden Barok'a 53

Domus phantasiae 53

Asılmış kurtlar ve çarmıha gerilmiş aslanlar 56

Lumen naturale'nin muğlaklığı 60

Güç ve imgelemin imbecillitas'ı 64

Gassendi ve Malebranche 67

Locke ve Leibniz aynada 71

III. Onsekizinci Yüzyıl 77

"General ideas" 77

Shaftesbury ve Addison'dan sonra göz sahibi olmak 80

Tin ve iklim 85
"Koluma kazılı bu hiyeroglif" 88
Vico ve monogram 91
Estetiğin hikâyesi 96

IV. Ondokuz ve Yirminci Yüzyıl 103
Şemalar ve izler 103
İnşa ve felsefe 111
Bovarizm ve nihilizm 118
Epilog 120

Kaynakça 125

Giriş

İmgelem ve fantezi

En gündelik konuşmada dahi imgelem ve fantezi sözcükleri birbirinden ayrışırken, *subiectum* ve *hypokeimenon* veya *essentia* ve *ousia* sözcüklerinin birbirlerinin kusursuz tercümeleri olmadıkları, tam olarak örtüşmedikleri gerçeğinin felsefi veya filolojik bir tartışmada neden asla dikkate alınmadığı sorusu bizlere sorulabilir.

Neo-Latin dillerinin sözcük haznelerinde nispeten bir uyum söz konusudur: imgelem (immaginazione) namevcut olanın akılda tutulmasıdır (ritenzione), fantezi ise onun yeniden işlenmesidir (rielaborazione). Yeniden işleme edimi akılda tutma edimine nazaran hataya daha açık olduğundan, fantezi de gerçekdışı olana imgelemden daha yatkındır. Bir tanığın güvenilirliğini sarsmak için tüm anlatılanların tanığın hayal gücünün (immaginazione) ürünü olduğunu söylemekten daha iyi bir yol yoktur, böylece, sözcük düzeyinde öngörülmüş olan uyum kırılmış olur. Aradaki ayrım görece sabittir ama tutarlı değildir.

Strawson (1970), imgeleme üç temel semantik alan atfeder: 1) zihinsel (hatta *belki* akustik) imgelem; 2) icat olarak imgelem; 3) inanç veya yanılsama olarak imgelem. Strawson bunu yaparken çağdaş İngilizce'den faydalanır, ama tanım Platon'un, hem hakikî temsil hem de yanıltıcı görünüm anlamlarına gelen, *phantasia* tanımına tekabül eder. *Phantazesthai* (görünme, ortaya çıkma) fiili ve *phantasis* (vizyon) ve *phantasma* (fantazma) isimleri doğrudan yanıltmacayla ilgili değildirler, bunlar doğrunun ve yanlışın koşuludurlar; zira *phantasma* esas

olarak "imge" değil, "görünen şey"dir, "temsil"den önce "sunuş" ile ifade edilir; zaten Helenistik çağa kadar *phantasis* ve *phantasma*, kayıtlarda *phantazesthai*'nin aktif değil, pasif ve ortalama formları olarak geçer (*phantazesthai* fiili, bir imgeyi kasıtlı biçimde sunma ediminden ziyade, esas olarak, uyku veya uyanıklık hâlinde bizleri ziyaret eden görünümleri ifade eder). Sunuşun (presentazione) temsile (rappresentazione) dönüşmesi, görünür olma hâlinin bir öncülü değil, sonucudur.

Bu noktada bir ara vermek gerekir. Gerçek varoluş nedir? Gerçek varoluşun yerinin vizyon olduğunu söylemek acele bir cevap olur, çünkü söz konusu olan bir rüya ya da serap olmasa da vizyon gelip geçici olabilir. Bu karışıklık dilde de gözlenir: Yunanca'da *eidon* sözcüğü, "görüyorum" anlamına gelen *horao* (Latince *video* sözcüğüyle aynı köke sahiptir) sözcüğünün yerine kullanılır ve fiilin şimdiki zaman hâli değil, geçmiş zaman hâli (*oida*) "bilmek" anlamına gelir (gördüm, o hâlde biliyorum). İmgeye kalıcı bir yer sağlayan ruhun gözleriyle gördüğümde gerçekten bilirim, ancak bu güvence hem hakikatin hem de yanılgının koşuludur. İdealleştirilmiş olan *eidos*, bir halüsinasyon, boş bir fantazma olabilir. Böylece –tam da görme edimi, önceki anların akılda tutulmasını varsaydığı ve kendi gerçekliğine olduğu gibi idealleştirmeye de yöneldiği için– kandırma, akılda tutma ve hafızayla birlikte, beklentinin ve hatıranın şimdiki zamanı kucakladığı vizyon içinde işler.

Bu nedenle, Montezuma, Mesihçilikte sürekli tekrar eden bir mantık uyarınca, Cortés'i kolları açık karşılamıştı. Öyleyse, görmek, hatırlamak ve öyleymiş gibi yapmak aynı şeydir ve optik yanılsamalar, düzenli olarak vizyonda meydana gelen şeylerin aynasıdır. Burada söz konusu olan, tipik modern bir inanışla sanal gerçeklik çağı denmiş olan çağın ele geçirilmesi değil, Salisburyli John'un *Metalogicon*'da yorumladığı *Aeneis* imgesidir: Andromakhe, Ascanius'u gördüğünde, sanki kader onun çağına ulaşmasına izin vermiş gibi Astyanaks olduğunu hayal eder. Görgü tanığının yanılgısı, bakış açılarının öznelliği, Stendhal ve Tolstoy'un gayet güzel analiz ettiği gibi savaşa katılan-

ların bu durumun bir sonucu olarak gördüklerini deforme etmeye başlamaları gerçeği.

O hâlde, Yunanca *phantasia*'nın Latince'ye üç farklı biçimde girmiş olması, yalnızca sözcüksel bir değişim değildir. Kronolojik olarak bunların ilki, Cicero, Aulus Gellius ve Quintilianus'ta, hatta V. yüzyılda Augustinus, Celio, Aurelianus ve Boetius'ta geçen *visio*'dur. *Imaginatio*, Yaşlı Plinius'ta dahi görülse de daha geç bir sözcüktür. Yunanca *phantasia* sözcüğünün, Quintilianus'un –örneğin Samoslu Theon'un eserlerinin "eksantrik" olmaları kastedilerek "fantezi" diye tanımlandığı– *Cena Trimalchionis* ve *Institutio Oratoria*'sında geçen post-klasik transliterasyonunda imgelemin yanılsama biçimdeki anlamı ağar basarken, bu iki terim denk sayılabilir. O yüzden, Ortaçağ'da, en azından eğilimsel olarak, *imaginatio*'nun gerçekçi anlamına karşılık *phantasia*'nın saçma bir tınısı vardır. Herodotos'un zamanında Yunanca *phantasia*'da şüpheci bir çağrı mevcuttu, Aristoteles'in zamanında sözcük saf gösteriş anlamına gelebiliyordu. O yüzden, İsa'nın gerçek bir insan olarak mı, yoksa yalnızca bir *phantasia* olarak mı sunulduğunu bilmenin Patristika'da bir sorun olarak ortaya çıkması boşuna değildir; aynı şekilde, *phantasia poetica* ibaresinin kadim retorikte pozitif bir değere sahip olması, daha Latinliğin başlarında pek çok kez kayıtlara geçmesi sürpriz değildir.

Fantezi-imgelem çifti, köklerini tam da bu sorunlu çeviriler alanında bulur. İşlevsel bir bakış açısından, jenerik anlamıyla *phantasia*, *imaginatio* demektir (birinci terim Yunanca'dan transliterasyondur, ikincisi ise en eski versiyon olan *visio*'nun ardından kabullenilen tercümedir). Spesifik anlamda, *imaginatio*, *sensus communis* tarafından toplanan formları akılda tutma melekesidir (Aristoteles'in *koinè aisthesis*'i: dış duyulardan gelen verileri koordine eden içsel duyu, örneğin algılanan bir şeyin rengi veya tadı); *phantasia* ise, aksine, *imaginatio* tarafından tutulan fantazmaları yeniden birleştirme melekesidir. Diğer bir deyişle, eğer algılama (*visio*) ve (iradî karakteriyle ondan ayrılan) hafızada *imaginatio* ortadan kalkarsa, *phantasia* kavrama ilişkin birleştirme ve ayrıştırma işlevlerinden yoksun kalabilir. *Imaginatio* bize

insan ve atı verir, *phantasia* ise Kentauros'u meydana getirir. Eğer *Tinin Fenomonolojisi*'nin yazarı Hegel'le birlikte ayırma eyleminin zihnin en büyük gücü olduğunu varsayarsak, bu yeniden birleştirme duygu ötesi bir anlamla yüklüdür. Bu nedenle, her ne kadar *imaginatio* duyulardan kaynaklanan hatalara tabi olsa da, *phantasia*, *imaginatio*'ya göre hata yapmaya daha açıktır: *imaginatio* ile bir korkuluğu bir insanla değiştirebilirim; *phantasia* ile ise bir delilik durumu inşa edebilirim, tıpkı Bosch'un ve Flaubert'in Aziz Antonius'unun peşine düşen *phantasiae diabolicae*'nin kurbanı olabileceğim gibi.

Troubadour şiirinde* fantazma tutkulu hayal anlamındadır, Provence bölgesi dilinde *pantais* aynı zamanda kâbuslardan kaynaklanan rahatsızlık anlamına gelir. Kelt dilinde zayıf anlamına gelen *faoin* ve zayıflık anlamına gelen *fanntais* sözcükleri bulunur, ama sadece Kelt dilinde *faoineas* hem fiziksel zayıflığı hem de ruhsal boşluğu ifade eder. Portekizce *pantear* (Venedikçe *pantezar* gibi), eğlenceli hikâyeler, yani ne gökte ne yerde olan şeyler anlatmak anlamına gelir. Buna karşılık, *Oxford English Dictionary*'de (Stephen Hawes'un Chaucer üzerine yazdığı maddede) *ymaginacyon* sözcüğüyle, ilk kez olarak, imgelem sözcüğünün üretken anlamı kayıt altına alınmış olur. O hâlde, kural tersine çevrilmiş ve fantezi akılda tutma, imgelem de üretme anlamlarına mı gelmeye başlamıştır? Pek öyle gözükmüyor, çünkü Chaucer, Lancaster düşesinin ölümü üzerine yazdığı şiirde *ymaginacyon* ve *fantasies* sözcüklerini büyük ölçüde eşanlamlı kullanır, Shakespeare de *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda imgelemleri ve fantezileri benzer bir gerçekdışılık içinde kullanır; öyle ki, tam da bu bağlamda, şairin kaleminin imgelere bir isim ve yer vererek onları biçimlerine kavuşturduğu o ünlü adım atılır.

Dryden'dan beri, bir sınıflandırma ilkesine göre, (*phantasy*'den üretilmiş olan) *fancy* hafif şeylerin icat edilmesidir, *imagination* ise derinlemesine bir yaratımdır; esasen Coleridge tarafından oluşturulmuş olan

* XII. ve XIII. yüzyıllarda Güney Fransa'daki Provence bölgesinde ortaya çıkmış, özellikle aristokrat çevreleri etkisi altına almış şiir türü. (ç.n.)

bu hiyerarşi, *fantasy* sözcüğüyle bir bilimkurgu türünü ifade eden çağdaş İngilizce'de de etkisini sürdürür. Dil alanında çoğu kez olduğu gibi, önemli olanın, fark (differenza) tarafından pozitif olarak gösterilen şey değil de, diferensiyal değer (valore differenziale) olması olasıdır. Bu, görece daha geç bir zamanda Almanca'da da görülür; Paracelsus, akılla birlikte görünmeyen vücudu oluşturan şeyi, yani ruhu anlatmak için *imaginatio* yerine *Einbildungskraft* kalıbını kullanır. *Imaginatio* derin yaratıcılık olabilir, zira Martin Ruland'ın (1612) simya sözlüğü, *imaginatio*'yu "astrum in homine" şeklinde tanımlar, yaratıcı (poietico) ve şiirsel bir anlamla yüklü olan *Einbildungskraft* kalıbı Böhme, Comenius, Harsdöffer ve Baader gibi yazarlarda ortaya çıkacaktır. Grimm kardeşlerin sözlüğünde *einbildungskraft* yeniden üretkenken ve Latince *imaginatio*'nun özelliklerini taşırken, *phantasie* hem şiirsel fanteziyi hem de (*Antropologia*'nın yazarı Kant'ta olduğu gibi, ama her zaman onun kadar tutarlı olmadan) istemdışı yanılsamayı işaret eder. Benzer bir durum Hollanda'da yaşanır; *verbeeldinge*, *einbildungskraft* anlamına gelirken ve *imaginatio*'nun (ya da Hollanda dilindeki karşılığıyla *imaginacie*'nin) karşılığı olarak kullanılırken, orta dönem Hollandaca'dan beri *fantasie*, daha çok, boş hayal anlamına gelir.

Gündelik dildeki tutarlılığı felsefeden beklemek pek de mümkün değildir. Boetius, Porphyrios'un *Isagoge*'sini yorumlarken, *phantasia*'yı Horatius'un bir dizesinden yararlanarak tarif eder: "Humano capiti ceruicem pictor equinam / iungere si uelit", ama sözcüğü *visus* sözcüğüyle, yani *imaginatio*'nun dengiyle tercüme eder. Dört asır sonra Scotus Erigenan, *Göksel Hiyerarşi Üzerine Yorum* adlı eserinde *imaginatio*'ya pozitif bir yan-anlam verirken, *phantasia* olumsuz bir değere sahiptir. Ancak, *Periphyseon*'da tamamıyla bir tersine dönüş vardır: *phantasia*, öncelikle duyusal şeylerin imgesidir, ardından, aşkın bir hiyerarşi uyarınca ve neo-Platonik teofanilerle benzer biçimde, göksel hakikatin yansımalarının ikonasıdır; kötü ruhların *phantasiae* değil, *umbrae* ürettikleri varsayılır. Bu sözcük değişiminin terimin normalleşmesini beraberinde getirdiği iddia edilebilir, ama pek çok Ortaçağ yazarında tersi yöndeki seçim hükmünü sürdürmeye devam

eder. *Vana phantasia*'daki *phantasia* sözcüğü, örneğin rüya (*phantasia somnialis*) ya da şeytanî fantezi sözlerinde olduğu gibi negatif bir değer taşırken, imgelemler bedenden yukarı doğru yükselirler.

Aristoteles'in Latince çevirilerinde bir karışıklık söz konusudur. *Ruh Üzerine*'nin Venedikli Giacomo'ya ait olan ve tarihi XII. yüzyılın ortalarına kadar uzanan –ve de Moerbeckeli William'a göre 1400'lere kadar etkili olan, dolayısıyla Albertus Magnus ve Aquinolu Tommaso'nun yorumlarını da etkileyen– ilk versiyonunda basit bir transliterasyonla *phantasia*, *fantasia*'ya dönüşmüştür, ancak seyrek de olsa *imaginatio* da kullanılır. Argyropulos gibi bir Bizanslı bilge, (1460 civarında Floransa'daki derslerde okutulan ve 1485 civarında gözden geçirilen) *Ruh Üzerine* versiyonunda *phantasia* transliterasyonunu benimsemeyecek ve barbarlara karşı hissettiği tüm hoşnutsuzluğa rağmen *imaginatio*'yu tercih edecekti, yalnızca çok nadir durumlarda bu sözcüğü *phantasia* ile beraber kullanacaktı. Buradan, Latince *phantasia*, Aristotelesçi bağlamda, müphem bir biçimde, bütünleştirici ve yaratıcı bir gücü işaret ederken, (üretken bir meleke olarak) Yunanca *phantasia* sözcüğünün *imaginatio* ile karşılandığı sonucunu mu çıkarmamız gerekir?

Kesin değil. Rudolph Goclenius'un felsefe sözlüğünde basit tercüme, yani Yunanca ve Latince arasındaki denklik düzlemi hipotezi ortaya atılır: sözlüğün Latince kısmında (1613) *imaginatio* sözcüğü yer almaz, Yunanca kısmında (1615) ise *phantasia* ismi altında hem basit akılda tutma edimi olarak imgelem hem de karmaşık işleme edimi olarak fantezi anlamları yer alır. Aksine, Johannes Micraelius'un *Lexicon philosophicum*'unda (1653 ve 1662) bu gnoseolojik ve ontolojik anlam *imaginatio* sözcüğü altında tematize edilir. Onsekizinci yüzyılda, benzer bir kültürel çerçevede ve birbirine yakın zamanlarda, *imaginatio Psychologia empirica*'nın yazarı Wolff için bütünleştirici bir güçken, *Metaphysica*'nın yazarı Baumgarten için bu tanım *phantasia*'nın karşılığıdır. Bu tersine çevirmeler devam eder ve ancak ondokuzuncu ve yirminci yüzyıllar arasında iki rakipten birinin, fantezinin geri dönüşü olmayan bir biçimde gerçekdışı olanın alanına devredilip sahneden çekilmesiyle son bulur; bu imgeleme zafer getirme-

yecektir, zira, kavramın son felsefî canlanışı "hayal gücü iktidara" (l'immaginazione al potere) mottosuyla ezilecektir.

Arapça ve İbranice'nin nasıl aynı Yunanca mirası yansıttığını ileride göreceğiz. Bu noktada, benzer bağlamlar için genelleştirilebilir bir tercümenin güçlüğüne işaret eden egzotik bir paradigma olarak Japonca örneği verilebilir. Çağdaş Japonca'da fantezinin kısmi karşılıkları olarak şu sözcükler kullanılmaktadır: *kûsô*, gerçekte var olmayan bir şeyi hayal etmek; *gensô*, gerçekte var olmayan bir şeyi düşünmek; *maboroshi*, gerçekte var olmayan bir şeyi görmek. İngilizce *imagination*'ın karşılığı olarak Klasik Çince'den gelen *sôzô* sözcüğü vardır, ondokuzuncu yüzyıl sonunda Joseph Haven'ın *Mental Philosophy* isimli eseri çevrilirken de bu sözcük kullanılmıştır, terim hem "düşünce", hem "imgelem", hem de "fantezi" anlamlarını ifade eder. Düşünce, daha doğrusu doğada yitip giden şiirsel düşünce anlamına gelen *omo-u* için olduğu gibi, bu sözcüğün de olası karşılığı Baudelaire tarafından verilmiştir: denizin karşısında her şey düşünür "mais musicalment et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions". Tercümenin güçlüğünde şaşıracak bir şey yoktur. İmgelemin semantiği hakikatin doktriniyle, yani Yunanların, Romalıların ve Semitlerin mirasçılarının "doğru" derken kastettikleri şeyle sıkı sıkıya bağlıdır. Bu, tam da kandırmacanın, öyleymiş gibi yapmanın zıttı olarak hakikat nosyonudur. Diğer yandan, Pascal'la birlikte bu hata ve yanlışlıklar üstadının –imgelem– doğruyu ifade edebildiği ölçüde kurnaz olduğu düşünülürse, imgelemin bu kandırmacanın belirgin simgesi olmadığı görülür.

Estetik ve mantık

Bu gerçek (tıpkı karşıtı gibi) duygular mıdır, yoksa akıl mı? Rosemary, *Tender is the Night*'ın* başında, kumsalda bazı imgeler görür: adamın biri içki içmektedir ve bu adam alkollüyken New York'ta bir kavgada

* Francis Scott Fitzgerald'ın 1934 tarihli romanı. Türkçe'de: *Geceler Güzeldir*, 1962 (ikinci baskı), çev.: Azize Bergin, Hayat Kitapları. (ç.n.)

ölecektir. Açık fakat analiz edilmemiş bu uyarıcı işaretler romanın tümünde geçer, romanı saran endişe –umutsuzluk da denebilir– duyusal işaretlerin içinden kaderi, geleceğin izlerini haber verir. Algıbilimsel (percettologico) anlamda beyaz bir şeyi uzaktan görebilir, yakınlaşınca onun Callia olduğunu anlarım. İlk algının net beyazı ikinci algının ayrıksılığı tarafından sorgulanmaz. Fakat bu imgeden kavrama geçiş esnasında anlatılan hikâye değil midir? Söz konusu olan, imgelemin hakikâte karşıt bir alan ya da öte ve mistik bir hakikât hâline getirilmesindense, Baumgartenci anlamda estetiğin, yani kesin ve ayrıksı imgelerin duyusal idrakının bilimi olarak estetiğin doğurgan izlerinin takip edilmesidir. Eğer bir üçgene baktığımızda ilk edindiğimiz imgenin Rosemary'nin Fransız Rivierası'nda gördüğü imgelerden daha kesin olduğu doğruysa, bu artık sadece edebiyat için değil, algılama da dahil duyusal veya düşünsel her türden faaliyet için geçerlidir. Bununla anlatılmak istenen, imgenin bilincin yalnızca ilk adımı olduğu mudur? Eğer öyleyse, bunda yanlış bir şey yok. Ama gerçek şu ki, bir imge her zaman bir imgeden daha fazlasıdır, bir şeyin temsilidir, izidir; yani kesinlikten (chiarezza) daha öte bir şey olan ayırma (distinzione), imgelemin ve onun ürünlerinin bir sonucudur (zira mutlak bilgi üzerinde çalışılması gereken bir hipotezdir).

O yüzden, her zaman için, estetik mantığın, mantık da estetiğin içinde yer alır. Genel olarak bu sorunun fantastik yazında sunulma biçimi, metaforun felsefedeki değeri üzerine bir tartışmadır. İleride de göreceğimiz gibi, burada bir temenni söz konusudur, çünkü imge ve kavram arasındaki, yetersiz bir analizle çözüme ulaştırılamayacak olan ayrımın üzerine argüman üretilebileceği varsayılır. Metaforların felsefî söyleme dahil edildiğini söylemek, aslında düşüncenin bir sıfır noktası olduğunu, çiçeğin şeklinin akla, kokusu ve renginin duyulara hitap ettiğini iddia eden Kant'a benzer biçimde, ancak renklendirilerek seçilebilecek görünmez bir şeklin var olduğunu savunmaktır. Ancak, sorun tam da burada başlar: duyusal ve düşünsel olan arasındaki, düşünsel bir argümanın aracı veya destekçisiyle o argümanın özü arasındaki ayrım nasıl düzenlenecek? Madde ve biçim arasındaki ayrımın bu denli kadim bir sorun olması tesadüf değildir.

Gönüllü unutuşun imkânsızlığını göstermek için, hazırda bulunanların hiçbirinin kırmızı bir fili düşünmemesi şartıyla çamuru altına dönüştürme vaadinde bulunan simyacı anekdotu anlatılır. Bu imkânsızlık gerçektir, çünkü tam da unutulmak istenen şey tekrardan hatırlatılır. Platonik mağaranın karşılarında kayıp giden gölgeler gören tutsakları "bizlerin benzeridirler". Bunu bize söyleyen, *Devlet*'te, mağaradan çıkışının ardından kendini imgelerin olmadığı bir dünyada gerçekten tümüyle şüphe eder hâlde bulan, ama hâlâ biçimlerle, ideaların *eidos*'uyla ve onların olasılığı olarak güneşle karşılaşan filozofun hikâyesini anlatan Sokrates'tir. Aristoteles'teki idealar eleştirisi, düşüncenin bu temel görsel belirlenimine dokunmaz, çünkü evrensel olan tikel içinde düşünülmüştür, o yüzden, genel olarak bir üçgenin özellikleri her zaman belirli bir figürden elde edilmez; dolayısıyla düşünmek tasarlamak gibidir, düşünce *phantasmata*'yı asla dışarıda bırakmaz.

Bunun anlamı, düşünülebilir olanla görülebilir olanın özdeş oldukları değildir. Bir imgeyi kullandığımızda bunu biliriz –en azından bildiğimize inanırız–, diğer taraftan, bu, içimizde veya dışımızda anikonik (ikonik olmayan, imgeden yoksun) bir şeyin olduğunu varsaydığımız anlamına gelir. İlk aşamada bunu test etmek güç değildir. Örneğin, ruhumuzu hiçbir zaman görmemişizdir, ama yüzümüzü aynada görmüşüzdür, halbuki Fransızca'da *psyché* önünde tıraş olduğumuz aynadır ve bu kelime kadim bir hikâyeyi sırtında taşır. Hegel'e göre, Ksenophon, bir ressamla ruhun *eidos*'unu temsil etme biçimini tartışmak niyetiyle, *Memorabilia*'da Sokrates'i Oedipus'un tarihsel muadili olarak resmeder ve bu konuşmadan benzer bir figürasyonun derin problematiği ortaya çıkar. Ruh asla imgeler olmadan düşünmez, ama ruhun bir imgesine sahip olmak her zaman çok sorunludur; ruhun gözü, yalnızca aynada gözüken duyusal gözün zorluğunu yineler. Sokrates ruhun görünmez olduğunu düşünmez, zira diğer insanların *psyché*'sini görebiliriz ve bu durum politik deneyimin merkeziliğinin temelidir: nasıl şehir kendi üzerine düşünemez ve diğer *poleis*'lerle kıyaslayarak kendisini tanırsa, aynı şekilde şehirde yaşayan insanlar da diğer insanları görerek kendi ruhlarını tanırlar (buna karşılık, Erwin Rohde, *Psyché*'de, Homerosçu eposu Küçük Asya'daki Yunan göçmenlerin

atalarının yokluklarının şarkılarla katlanılabilir kılınması gerekliliğiyle açıklar). Bu tasavvur o kadar da dolambaçlı değildir ve gündelik dili de tahakkümü altına alır: "Geceyarısı, bir noktada / ruhum seni bekler." Metastasio'nun, Da Ponte'nin ve Sterbini'nin dili Petrarca'dan, klasik dünyayı avcuna almış bir kökenden gelir.

Günler günleri izler ve biz her hareketimizde kamusal imgemiz denilen şeyden nelerin gittiğini ve gerçekte sahip olduğumuz yegâne şeyin özel imgemiz olduğunu düşünürüz. İmgeler olmadan da gayet iyi düşünülebileceğini savunan karşıt tez de tümüyle saçma değildir. *Logique*'in (1662) yazarları Arnauld ve Nicole'ün düşüncesine göre, artık *cogito*'da hiçbir şey açık değildir, ancak hiçbir şey daha az temsil edilebilir de değildir; yani ben bin kenarlı veya on bin kenarlı bir çokgen tasavvur edebilirim, ama ancak onu temsil edebildiğim ölçüde; belirsiz bir figürün ötesine asla geçemem, çünkü belleksel olarak bir sekizgeni ongenden ayırmak benim için hayli zordur. Aynı zaman diliminde iki kişi dünyayı düz ve yuvarlak olarak temsil edebilir, bunun için birinin dünyanın düz, diğerinin yuvarlak olduğunu söylemesi yeterlidir; burada yargı imgeye dayanmaz, imge sadece maddî bir destek sağlar, önemli olan sezgidir. Tersine, eğer –sezginin açıklığını tükettiği için estetik açıdan gayet doğru kabul edilebilecek bir tez uyarınca– yalnızca imgelerle düşünseydik, mantıkla estetik arasında herhangi bir boşluk olmasaydı, dünyanın yuvarlak olduğunu düşünen biri onu düz düşünemezdi ya da bin kenarlı bir çokgeni temsil etmeyi başaramayan biri bin kenarlı bir çokgenin ne olduğunu tasavvur etme becerisinden yoksun olmak zorunda olurdu.

İmgeye dair düşünce çoğu kez bu ikili durum üzerinden geliştirilmiştir, ama esas sorun, özellikle de psikoloji düzeyinde, başkadır. Bir sabah, Françoise, *Recherche*'in anlatıcısına gider ve ona şöyle der: Bayan Albertine gitti. Anlatıcı, karısının imgesini düşünerek sakinleşmeyi dener, ama yıllarca beraber yaşadığı kadını bütün olarak gözünde canlandırmayı başaramadığını fark eder. Ardından, karısını araması için Saint-Loup'u çağırır, ama onu tarif etmeyi beceremez. Bu her gün böyle sürüp gider. Genelde yerlerin ve kişilerin imgelerini tem-

sil etmeye çalışırız, ama bunu pek başaramayız (polisin *identikit*'leri çoğu zaman güvenilmezdir). Örneğin, anlatıcı, Albertine olduğunu iddia eden kişilere inanmamıştır, peki ama sadece bir tek kez duymuş olsak bile yıllar sonra birinin sesini tanıyabilmemizi sağlayan nedir? Bir imgeyi düşündüğümüze inandığımızda zihnimizde neler olur? Kısık bir sesi veya belirli bir aksanı tanımamıza imkân tanıyan özellik nereden gelir? Dahası, zihnimizin veya vücudumuzun hangi kısmı, bir imzanın temel özelliklerinin kural gereği değişmeden korunmasına benzer biçimde sesimizin yıllar içinde aynı kalmasını sağlar?

İmge ve iz

Bir imgenin, yalnızca açık biçimde referansta bulunduğu nesneyi veya kişiyi temsil ettiğini düşünmek gerçek bir saflık olur. Bouvard ve Pécuchet'nin belirli bir noktaya getirdikleri Dumouchel'in belletme tekniği (mnemotecnica), Allevy, Pâris ve Feinagle'ın tekniklerini birleştirir. Birincisi rakamları figürlere dönüştürür (1 boğa, 2 kuş, 3 devedir vb.); ikincisi resimli bulmacalardan yararlanır; üçüncüsü evreni evlere böler, bu evlerin her bir odasının dört duvarı ve dokuz paneli vardır, ayrıca, hepsi bir ambleme sahiptir. Dumouchel, birinci Fransız hanedanının birinci kralını birinci odanın birinci paneline yerleştirmeyi önerir (Feinagle sistemi), panelin üzerindeki amblem (Pâris sistemi) bir dağ üzerindeki fener olacaktır, yani *phar a mond*; Merovenjlerin ilkinin, Pharamond'un tahta 420 yılında çıktığını hatırlamak için bir aynayı (=4), bir kuşu (=2) ve bir çemberi (=0) yan yana getirmekten başka bir şeye ihtiyaç olmayacaktır (Allevy sistemi). Flaubert'e göre, bu iki şema, evi belletme tekniklerinin temeli olarak alırlar, köyün çitleri çağları gösterir, elma ağaçları jenealojik ağaçlar, çalılıklar savaştır; tüm dünya bir sembole dönüşür.

Bu modern hikâye, bellek tekniklerinin mitik doğumunu tekrar eder durur. Cicero'nun *De oratore*'de anlattığı anekdota göre –aynı anekdotun Quintilianus'taki versiyonu daha az şüphecidir– Tesalya'nın Cranno şehrindeki güç sahibi bir aristokrat, yani Scopas tarafından yemeğe

davet edilen Keoslu Simonides, ev sahibi şerefine bir şiir okumuş, şiire de Kastor ve Polydeukes'e layık bir ekleme yapmış. Ekphrasis'ten hoşnutsuz kalan ev sahibi, Simonides'i Tinydareos'un iki oğlundan geriye kalanları vermeye zorlayarak anlaşılan miktarın yalnızca yarısını ödemeye karar vermiş. Ardından beklenmedik şekilde şunlar olmuş: kısa bir süre sonra, Simonides, iki gencin onu kapıda beklediği bahanesiyle şölenin yapıldığı salonun dışına çağrılmış; Simonides dışarı çıktığında kimseyi bulamamış, ama tam o sırada salonun çatısı çökmüş, Scopas ve maiyetindekiler ezilmiş. Cesetler tanınmaz hâldeymiş, ama Simonides yemekte oturdukları yerler sayesinde onları tanımayı başarmış. Simonides'in keşfi, bize hafızanın en büyük yardımcısının düzen olduğunu gösterir: kayıtları akılda tutmak isteyen biri, *onları* imgelere *dönüştürmeli* ve belleksel yerlere yerleştirmelidir; yerler düzen için, imgeler de (*notae*) kaydedilecek şeyler için önemlidir.

Bugün daha çok müzikal bir işareti ya da sayfaların altındaki sayıları anlatmak için kullandığımız *nota*, imge ve kavram arasındaki ayrım üzerinden düzenlenmiş bir terimdir: *nota*, mnemoteknik veya takigrafik (hızlı/kısaltmalı yazım) bir hatırlatıcı olmanın ötesinde –Bouvard ve Pécuchet'nin *topoi mnemonikoi*'de yer verdikleri imgeler ya da *notae tironiane*, Cicero tarafından icat edilen stenograf– Aristotelesçi *Perì hermeneias*'ın Latince tercümelerinde Yunanca *symbolon*'a karşılık gelen sözcüktür (sesler ve yazılı harfler, ruh içerisinde mevcut duyguların *notae*'sidir) ve genel olarak (Kant'ın *Mantık*'taki tanımı uyarınca) "bir şey içinde, o şeyin bilgisinin bir kısmını oluşturan şeydir". Kant, her zaman ve yalnızca *notae* aracılığıyla bildiğimizi söyleyerek devam eder; Aristoteles, ruhta, demir veya bronz bir yüzüğün blok olarak görünüşünün değil, onun izinin kazılı olduğunu söylemiştir. Bilmek, kayıt altına almak, yazmak, hafızaya yerleştirmektir ("*non l'ho notato*"* cümlesini duyduğumuzda hissedilen şey budur: yani, hafıza levhama hiçbir şey yazmadım, dolayısıyla hiçbir şey algılamadım).

* İtalyanca'da *notare* fiilinin farklı anlamları nedeniyle bu cümle hem "fark etmedim" hem de "not etmedim" biçiminde tercüme edilebilir. (ç.n.)

Böylece, belletme tekniğinin işleyişi, doğal psişik bir fenomenin sanatsal yararlanımı gibi sunulur: izlenimin kayıt altına alınması ve bunun ardından gelebilecek eylem, düşüncelerin tekil çağrılar temelinde işleyebilen birliği (bir şeyi düşündüğüm her sefer aklıma aynı zamanda veya aynı yerde olmuş başka bir olay gelir). Burada, tam da *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin 59. paragrafında güzelliğin ahlâki iyinin sembolü yapılmasına benzer biçimde, duyusal olan düşünsel olanın desteğidir. Daha kesin olmak gerekirse, *res cogitans*, hafızanın gizemli işleyişi sayesinde *res extensa* ile temasa geçer. Bergson'a göre ise, maddenin ve ruhun gerçekliği hafıza tarafından sağlanan karşılıklı bir ilişki içerisindedir. Madde, ruhun içinde, madde olarak ya da mecburen gerçekçi bir imge olarak değil, duyumun izi olarak yer alır; içsel olandaki dışsalı (Hegel'deki mekânın hafızası olarak zaman) ve dışsal olandaki içseli (Kant'taki deneyimin kurucu zamansallığının formları olarak şemalar) getiren, zamansal ve anikonik olandır.

Eğer bu bir sorunsa, imgelerle düşünmenin ne kadar yetersiz olduğu kolaylıkla görülür; tıpkı resimde esas önemli olanın imgelerden ziyade, imgelerin nasıl bir araya getirildiğinin olması gibi (Freud rüyalardan bahsederken bu noktanın altını çizer). Birliği oluşturan şey, yalnızca basit bir hatırlatıcı nottan ibaret olan imgeyi aşar. Aristoteles'in, *De insomniis*'te, biçimsel analojiler temelinde değil de eidetik olmayan izlenimler eşliğinde işleyen düşsel birliklerden bahsederken gördüğü şey budur. Başka bir deyişle, bıçak fallik bir sembol olabilir, ama hiçbir şey bir bıçak gördüğümde aklıma ekmek keserken düşündüğüm şeyin gelmesini engelleyemez; buna mukabil, en yüce fetişist gizli bir dilsel kullanıma gönderme yapan tikelliklere tutkuyla bağlanacaktır, tıpkı, Baillet'ye göre, ona bir çocukluk arkadaşını hatırlattığı için şaşılara eğilimi olan Descartes'ın durumunda olduğu gibi.

Ruhun karanlık kuyularında ne görünmez kavramlar ne de gerçekçi resimler vardır, zira gerek belirli bir uygulama olmadan karşıt olmama ilkesini düşünmek, gerek tanıdığımız kişilerin yüzlerini yeniden şekillendirmek hayli zordur. İzler, yani *notae*, Kant'ın örneğin fizyonomistlere gönderme yaparak bahsettiği "monogramlar" vardır. Buna

karşılık, eğer bizim ruhsal varlığımız –ruhun faaliyetine eşlik eden bu tekil hareketin işareti olarak– zamansa, henüz imge ve kavramlarla ifade edilmemiş olan bu izler, tam olarak, bilinenin tanınmasına ve düşüncenin bir imkânı olarak arşivlemeye yön veren şeydir. Mekânın dışsal ve biçimlendirilmiş bir temsili olmaksızın zamanın (içsel anlamın) deneyimine sahip olamayacağımı iddia eden Kant'ın düşüncesi, içsel ve dışsal olanın ortak bir yaratılışa sahip olduğunu işaret eder gibidir, imgelemin esas sorunu da burada yatar. İmgelem, duygu ve akıl arasındaki sınırlara yerleştirilmiş bir işlevden ziyade, duygu ve aklı önceleyerek onları mümkün kılan şeydir.

Tersine, eğer imge bir resim, düşünce de karanlık ve akışkan bir şey olarak düşünülürse, imge ve onun karşıtı arasındaki çatışkılar asla çözülemeyecek, hesapçı ve acımasız bir *logos*'un ve hükmetmenin ya da en azından aklın tiranlığından kurtulma arzusundaki özgür bir imgelemin şarkısı dört bir yanı saracaktır. Bu ölümsüz retoriğe göre, estetik, matematiğin karşıtı ya da onun tasfiyesidir. Ancak, estetiğin, her şeyden önce, bir üçgene baktığımızda edindiğimiz ebedî hakikatin sezgisi olduğu dikkate alınmaz.

Çoğu zaman garanti altına alınan ama aslında temel bir sorunu temsil eden şey, bir tarafta kavramların ve aklın gücünün alanının, yani mantığın olması, diğer tarafta ise imgelerin ve duyuların pasifliğinin alanının, yani estetiğin olmasıdır. O yüzden, Kant'a göre, sezgi ve kavram arasındaki mantıkî farkın ardında, eyleyen ve elde eden aklın kendiliğindenliğiyle duyumsayamayan, duyumsayan şeyi de tutamayan duyunun pasifliği arasındaki radikal metafizik boşluk doğar. Ancak, tam da bu yoğun ve katmanlı ayrımın kendisi sorunludur.

Şaşırtıcı ama bir o kadar da banal bir gerçeği hatırlatmak isteriz: eğer bir duyu bana dokunur ve ardından kaybolursa, hafızamda bu duyunun karanlık ve anlık izi kalır. İz kazınır, bu pasifliktir. İz kazındığında idealize edilir, böylece aktifliğe hazırlanılmış olur. Ama bu özel bir biçimde olur, burada duyusal kazınma ile düşünsel tutma edimi birbirinden ayrılmaz. Başlangıcından itibaren *nous poietikòs*

ile *nous pathetikòs* arasındaki ayrımın karıştırılmasına neden olan da bu ayrımdır. Öyleyse aktifliği oluşturan nedir? Yargı. Bir kez dayak yemiş bir köpek sopa gördüğünde kaçar; astronomi bilimi yüzünden değil de hep öyle olmuş olduğu için yarın güneşin doğmasını beklerim. Burada yüzünü geçmişe dönmüş belleksel faaliyet, geleceğin öngörülmesine hizmet eder. Başka bir deyişle, *a posteriori* bir pasiflik aynı zamanda *a priori* bir aktifliktir.

Benzer şekilde, tikel olan idealize edildiğinde genelleşir: Goffredo da Buglione ve tarihin tüm efendileri; tarihin tikelliği karşısında şiirin evrenselliği argümanı farklı biçimlerde okunabilir. Yunan heykellerinin yüzleri bir insanı değil, İnsanı gösterirler. Ya da belirli özellikleri olan tek bir insanı düşünelim, bu birey bize kendi kategorisini, insan fikrini veya kendi çağını hatırlatabilir ve kendi yüzüyle herhangi bir açık bağı olmayabilir. İmge hem kendisi hem de başka bir şeyin göstergesidir. Bu yüzden, tikel bir üçgen, genel olarak bir üçgeni gayet güzel temsil edebileceği gibi, aynı zamanda bir üçlülük hâlini ya da yol işaretlerinde olduğu gibi üçgenle hiçbir ilgisi olmayan bir tehlikeyi de temsil edebilir. Bir değerden diğerine geçiş imge yoluyla gerçekleşir. Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin 59. paragrafında (Locke'la uyumlu biçimde) "temel"in (fondamento) kavramsal anlamda duyusal bir kökeni olduğunu belirtirken söylediği de bu değil midir?

Küçük tanrının oğulları

Önümüzdeki sayfalarda az önce tarif ettiğimiz basit gerçeğin bir yorumu yapılmayacak. Buradan bir ampirizm ilkesi türetmek bu basit gerçeği bütünüyle yanlış anlamak olur. Söylenmek istenen, idealize edilmiş olan izin duyumla aynı şey olduğu değildir, bu iz aynı zamanda başka her şeydir de. İlk olarak bir duyusal izlenim, ardından bir düşüncedir, ancak bunların her ikisi de aynı anda gerçekleşir. Kant'ın, uzamda bir çizgi çekerek zamanın bir temsilini sunduğunu yazdığında anlatmak istediği budur. Çizgi uzamda bir iz olduğu ka-

dar, zamanda bir bilgidir de; yani çizgi bir uzam ve zaman, bir duygu ve akıl üretir. Kısacası, olan şudur: temel değere sahip olan şey (Kant için içsel anlam, zamansallık ve akıl), temellendirmek zorunda olan şey –içsel anlam ve uzam– tarafından temellendirilir; diğer taraftan, kurucu değeri olan şey, karşısında pasif kaldığımız duyum, iz bırakılırken veya kazınırken zamana da yer verildiğinden, aktifliğe, yani kökensel kendiliğindenliğe de tekabül eder.

Muhtemelen, Plotinos ve Lacan'ın, aşkı sahip olunmayan şeyin armağanı olarak tanımlarken düşündükleri de bu mantıktır. Burada algı düşünceyi, düşünce de algıyı verir. Bu nasıl mümkün olur? *Tabula rasa* kötü bir algılama imgesidir. Bunun bir versiyonu da Demokritos ve Lucretius'ta bulunur: gözlere kazınan ya da gözeneklerden geçen parçalar vücuttan ayrılır. Ayrıntılara girdiğimizde sonu olmayan zorluklarla karşılaşırız. Vücuttan ayrılan nedir? Objenin bir ikonası mı? Bir madde parçasını bir ikonaya dönüştüren göz müdür? Peki ama madde nereye gider? Simulakr neden vücuttan ayrılır? Eğer bu, atomcuların istediği gibi, vücudun rengine bağlıysa hayvanları minerallerden daha iyi görmek mecburiyetindeyiz. Peki simulakr nasıl bir seyir izler? Eğer gövdeden göze bir parabol çizilecek olursa, yola koyulan biri yan yollara sapan simulakrları görmek zorundadır. Ve, nihayet, bedenler beraber görüldüğünde ne olur? Simulakrlar için bir engel yaratılmış olmaz mı? (Bu çıkmazlar Theophrastos'un *De Sensibus*'undan beri sıralanagelmiştir).

Gerçek şu ki, özellikle *Theaititos* ve *Ruh Üzerine*'den itibaren, *tabula rasa* hipotezi, bir galeri kuramından ziyade iz kuramıdır, algılamayı değil de akılda tutmayı, yani izlerin bellekte arşivlenme biçimini açıklaması beklenmiştir. Bu, algılama sorununu engellemenin bir biçimi değildir, çünkü izi karakterize eden tekil zamansallık için arşivleme ve algılama aynı şeydir: tam da bu nedenle ruhta şeyler değil, şeylerin izleri kazılıdır; en hafif duyum bile bir idealleştirmedir; *eidos*'ta söz konusu olan, imge ya da imgenin yokluğu değil, akılda tutma ve yeniden işleme imkânıdır. Akılda tutma yoluyla imgelem, zamanın bir ürünü değil de onun bir imkânı olarak zamansallığa ve belleğe temas

eder. Bir kağıt sayfasını katlayalım. Eğer kağıt yeteri kadar kalınsa ve katlar çok da derin değilse, kağıt ilk hâline dönme eğilimi gösterecektir. Burada iz, geçmişin mi geleceğin mi izidir? Bunun anlamı şudur: algılama ve akılda tutma, biricik bir anda ikiye bölünerek bir yanda duyarlığa, diğer yanda zihne yer açan tek bir şeydir. Eğer bilgisayara yazı yazarken tuşlara vurulduğunda ya da "save" tuşuna basıldığında yazım ediminin gerçekleşmesi isteniyorsa, zihinde algı ve arşiv özdeşleşir.

Eğer bu hipotezi izlersek, algılama, imge, *logos* ve kavram arasında bir karşıtlık değil, süreklilik ve beraberinde imgeden akılda tutması, dolayımlaması ve kurması istenen mutlak bir fark vardır. Neredeyse tüm yazı kuramları, yazıyı meydana getiren şekillerin gerçekçi imgelerin soyutlanması sonucu meydana geldiğini varsayar: alfa manda başı, beta bir evdir vb. Eğer beta aynı zamanda bir sap, bir dağ ya da terazi olabiliyorsa, bu işaretlerin istikrarlı olmasının pek bir önemi yoktur. Önemli olan, ideogram, hiyeroglif ve alfabe arasında bir boşluk değil, sürekli bir ilerlemenin olmasıdır. Nitekim, formlar ilkesel olarak doğada, uzamda bulunurlar, önemli olan onlara atfedilen anlamdır.

Sokrates'in, *Phaidros*'ta, *alfabeto*'nun icadını bir Mısırlı'ya atfetmesi manidardır. Platon için hiyerogliflerin sahibi bu halkın nasıl alfabeye kavuştuğunu tasavvur etmede sorunlu hiçbir yan yoktur, çünkü onun için duyusal dünyanın her imgesi düşünsel bir gerçekliğe gönderme yapar. Aristoteles'in, *Hafıza Üzerine*'de, her imge, *theorema* veya *mnemoneuma*, bir şeyin gerçekçi temsili ya da gönderme yaptığı şeyle herhangi bir morfolojik yakınlığı olmayan başka bir şeye çağrı olabilir dediğinde ifade ettiği de aynı şeydir [şunu da eklemek gerekir ki, teoremin kendisi bir anımsatıcıdır (mnemoneuma), tikel bir üçgende o türden üçgenlerin genel özelliklerini sezmemiz ya da başka bir şeyin alegorisi olduğu için bir şeyi veya birini sevmemiz gibi].

Bir piramide girdiğimizde yalnızca ölüler kitabının dizelerinin yazılı olduğunu (yeteri kadar konvensiyonel ve soyut olmadığı için primitif kabul edilen bir yazıdır bu), diğer taraftan on hanedan boyunca sürekli

tekrar eden Seth ve Anubi imgelerinin figürlerden ibaret olduğunu söylemek güçtür. Benzer şekilde, Türkler Ayasofya'da ikonaların yerine Kuran'dan sureler yerleştirdiklerinde, gerçekte ikonik olmayana bir geçiş mi söz konusudur? Sembollerin anlaşılmaz karakterinin, sembollerin mi yoksa gerçekçi temsillerin mi söz konusu olduğunu bilmediğimiz gerçeğinde yattığını savunan Hegel'e göre, bu, sembollerin genel değeri ve hatta onların alamet-î farikasıdır.

Bellek gibi imgelem de duyusaldan düşünsele, *physis*'ten onun tüm karşıtlarına (*logos*, *techne*, *nomos* vb.) geçişi onaylamaktansa, kendisinin mümkün kıldığı doğal ve kültürel olanda özelleşir. Yaratımın azamisi asgarisiyle örtüşür; duyusal ve düşünsel olanı karşılıklı olasılıkları içinde kuran, akılda tutma ediminin kat yeridir.

Theut gibi Mnemosyne de hem büyük hem de küçük bir tanrıçaydı. İşler ve yeniden bir araya getirir; yaratır çünkü hatırlar. Ancak, bununla yaratıcılığı azalmış olmaz, çünkü doğa ve düşünceyi beraber kuran akılda tutma edimi icatların en büyüğüdür. Mozart, *Don Giovanni*'yi Prag'a giderken bir at arabasında bestelemişti. İsteyen, Mozart'ın üstün ilhamla beslenen doğaçlama yeteneği üzerinde ısrar edebilir, ama onun devasa belleği ve gelişkin hesaplama yeteneği karşısında hayrete düşmek daha anlamlı gözüküyor. Eğer vasat şair ruhundaki çığlığın solup gitmesine engel olmak için klasikleri ve çağdaşlarını okumuyorsa, en büyük şairin en gelişkin hafızaya sahip olan olması da gayet olasıdır; o yüzden, yaratım ve *creatio ex nihilo* olarak imgelem düşüncesi, şu ana kadar sanatsal sorunları çevrelemiş en kötü masal olarak ortaya çıkar.

I.

Antik Dönem ve Ortaçağ

Işık ve masa

Hamlet, "Hoşça kalın, hoşça kalın, beni unutmayın" sözleriyle az önce kapıdan çıkmış olan hayaletin arkasından "zavallı hayalet" diye seslenir. Bu merhamet dolu söz, tek bir kaydı elde tutabilmek adına her türden aşağılık kaydı bellek "levha"sından silme sözünü içerir. Bellek hatalarını eler ya da en azından unutur. Bu nedenle, imgelem her zaman için hem aktif hem de pasiftir, başka bir deyişle kör ve sağır olduğu, yani izleri daha az tuttuğu ölçüde aktiftir. İmgelemin ne zaman bir meleke, yani ruhun aktif bir gücü hâline geldiğini sormak ancak bir noktaya kadar geçerli bir sorudur, çünkü imgelem aynı anda iki şey birdendir: imgeleri alımladığı müddetçe pasiftir; imgeleri idealize ettiği (yani madde olmaksızın maddenin izlerini muhafaza ettiği) müddetçe ise aktiftir.

Bu noktada idealliğin sorunlu çekirdeğine temas etmiş oluruz. Ruha yazılı *logos* metaforu, şairlerin ve trajiklerin geleneğinde sıkça kullanılmaktaydı. Bu yazarların tanıklıklarına göz atıldığında *tabula rasa*'nın esas olarak bir düzen meselesi olduğu görülür; pasiflik ve aktiflik burada özgün bir biçimde tek bir şeye dönüşür. Aiskhylos, *Yakarıcılar*'da, Danaus'u, oğullarına tedbirli olmalarını öğütlerken ve tavsiyelerini onların zihinlerindeki bir yemek masasının üzerine yazarken tasvir eder. *Eumenides*'te ise, koro, ölümün efendisinin ölümlülerin eylemlerini zihinsel olarak not ettiğini ve bunların hesabını soracağını söyler. *Prometheus*'ta büyük kahraman, İo'ya, söylediklerini hafıza masasının üzerine yazmasını salık verir. Aynı şey Sophokles'te de

vardır: *Trakhiniai*'de, Deianira, koroya, Kentauros'un emirlerini hafızasına kazımış olduğunu söyler; *Philoktetes*'te, Neoptolemos, Zeus'tan öğütlerini zihnine yazmasını ister. İsokrates'in *Areopagitikos*'sunda düzgün biçimde yönlendirilmiş kişinin, yazılı düzenlemelerle dolu revaklara ihtiyaç duymayacağını, kendi ruhuna tavsiyelerde bulunmanın ona yeteceğini yazar. Eğer doğru *logos* hakikatin taklitleri olan düşünceleri taklit ederek yaşayan ruhun *logos*u ise, izlenimlerin yazıya geçirilmesi bir düşünce üretimidir.

Sorun düşünce sorunu olduğundan, ortada bir vücut, bir ışık ve bir yazı masası vardır. *Timaios*'ta (70d-72d), Platon, *phantasia*'yı en ışıklı ve de yansıtmaya en müsait organ olan karaciğerin içine yerleştirir. Işığa yapılan gönderme, *phantasia*'nın ismini ışıktan aldığını iddia eden Aristotelesçi etimoya de geçer (*De Anima*, 429a2-4). Kendi içinde yanlış olan bu hipotez, desteğini *phaino* ve *phantazo* sözcüklerinin aynı köke sahip olmasından alır. Bu yalan etimo (pseudoetimo) Skolastiklerde gelenekselleşecektir, Addisson için imgelemin hazları her şeyden önce görseldir. Işıkla kurulan bu bağın kimi sonuçları vardır: Platon, imgelemi yansımayla birleştirerek onu bilgi kuramının merkezi yapar, zira ciğer *tabula rasa*'nın bir diğer imgesidir. Platon, *Timaios*'ta, düşüncelerle yaratılmış şeyler arasında yer alan, gökyüzünden yeryüzüne, düşünceden maddeye geçişi mümkün kılan ve Kant'ın kategorilerle fenomenler arasındaki şemada arayacağı bir "üçüncü tür"ü araştırmaya koyulur. Bu üçüncü türün araştırılması felsefenin en önde gelen uğraşlarındandır.

Timaios'ta üçüncü tür "anne"dir, Platon buna *ekmagheion* der, buna karşılık, düşünce baba, yaratılan şey ise oğuldur. Bu kavram özel bir dikkati hak eder. *Ekmagheion*, *Theaititos*'ta (191c) izlenimlerin üzerine yazıldığı yemek masasıdır; *Timaios*'ta (72c) karaciğere en yakın ve onu her zaman daha parlak ve yansıtıcı yapan organdır; *Yasalar*'da ise (801b) bir modeli veya tipi, örneğin, bir yasanın uygulanmasına yön veren pratik bir şemayı anlatmak için kullanılır. Aynı şeyin hem izlenimlerin üzerine yazıldığı şey, hem onları silen şey, hem de bir model olması, yani aynı anda baba, anne ve oğul olması şaşırtıcı

olabilir. Kutsal ruhun (Yunan kilisesinde olduğu gibi sadece babadan değil de) aynı anda hem babadan hem de oğuldan geldiğini varsayan biz Katolikler için bu şaşkınlık belki de daha da büyüktür. Platon, bu çoğul değerler yoluyla, Atomculardan Freud'a *tabula rasa*'nın merkezinde yatan sorunla, yani onun aynı anda hem –bir kağıt yaprağı ya da yemek masası gibi– bir arşivleme sistemi hem de her daim bakir bir düşünce sistemi olması gerektiği gerçeğiyle yüzleşir. Freud'un diyeceği gibi, algı sisteminin hem bir fotoğraf plakasının hem de bir teleskop aynasının özelliklerine sahip olması gerekir. Platon, imgelemi hepatik yansımayla özdeşleştirerek, en başından itibaren, *phantasia*'nın bilinçteki merkezî rolünü düzenler; o, hem duyumu idealleştirerek onu yansıtan şey hem de duyumu akılda tutan şeydir.

Bu noktada karşımıza *phantasia*'nın hakikiliği sorunu çıkar: fenomenler ışıkta görünürler, ama bundan dolayı her görünüm gerçek değildir. Platon, *Devlet*'te, tanrının *phantasiai*, yani görünümler yoluyla bizleri kandırmadığını yazar, fantazmaları (595a) ve fenomenleri (596e) varlıklarla (gerçeklerle) karşılaştırır. *Sofist*'te ise (235a-236c), yansıyaratıcı (eidolo-poietica) bir tekniğin içerisinde kalarak, gerçekçi teknikten elde edilen kesin benzerliği, basit bir benzerlik izlenimi üreten fantastik teknikten gelen yanlış taklitten ayırır. Bunlar, *episteme*'nin gerçek bilincini *doxa*'nın yanıltıcı bilincinden ayırt etme çabasının karakteristik momentleridir; ancak, bilimin düşüncelerde yattığı gerçeği, bilginin görsel bir modele tabi kılınmasıyla sonuçlanmıştır. İmgeler karşısındaki endişemiz ve ayna karşısına geçtiğimizde duyduğumuz huzursuzluk bu sorundan kaynaklanır. İmgeler (*eide*) doğru oldukları kadar yanlıştırlar da. Taklit (mimesis), özdeşleşilecek (metheksis) kadar mükemmel olabilir; metheksis ise, içinde her zaman bir kusur, noksanlık gizleyebilir ve yanıltıcı, şeytanî bir hâle gelebilir.

Bu bağlamda, *Devlet*'in onuncu kitabında taklitçi sanatların mahkumiyeti gerekçelendirilir. Burada artık söz konusu olan, ikinci ve üçüncü kitapta olduğu gibi, belirli taklit biçimlerinin sansürlenmesi değil, mimesisin olduğu gibi yasaklanmasıdır. Bunun arkasında yatan neden imitasyonun anti-felsefî ya da ahlâksız karakteri değil, gerçekliğin

bir vizyon, vizyonların yaratıcısının da bu gerçekliğin bir bileşeni olmasıdır: demiourgos* ideaları yaratır, zanaatkâr bunları kopyalar, sanatçı da zanaatkârın kopyasını taklit eder, "kralı ve hakikâti terk eden üçüncüdür" (*Devlet* 597e). Burada meşru "üçüncü" kimdir? Sofistin filozofun rakibi olması gibi sanatçı da zanaatkârın karşıtıdır ve onun aldatıcı aynası gerçeklikle görünüm arasındaki temel ayrımı ortadan kaldırma riskini doğurur. O yüzden, filozof mimetik olanı mahkûm eder, çünkü onda kendi benzerini ve kardeşini görür. Diğer taraftan, eğer taklit kötü bir şeyse, görsel formların ideaların taklitleri olduğunu söyleyen Platonik idealar doktrininin bir yasasına göre (*Timaios* 50c) taklitten türemeyen bir iyilik de yoktur.

Mimesisin mahkûm edilişinin bir diğer veçhesi örneklik kuramıdır; bu doktrine göre dünya bir sanat eseridir (*Timaios* 37c, *Kharmides* 154c) ve ideaların bir örneklik nedeni (causa esemplare) anlamı vardır. Her bir dünyevî şey ideaları taklit ederek biçimlenir, hiyerarşiyi keskinleştirecek olan tam da *eidos*'un duyumsanabilir olan ve düşünülebilir olan ikiliğidir, ne de olsa ideaların duyumsanabilir olanın yansıması olmadığını desteklemek zor değildir. *Paradeigma*, örneğin (*Yasalar*'da *ekmagheion* diye de çevrilmiştir), mimarın planıdır, ressamın veya heykeltıraşın modelidir (*Timaios* 28c, *Devlet* 500e), dünyevî şeylerin kutsal örnekleyicisi (*Devlet* 592b), hatta önceleyicisidir (*Menon* 77b). Kural gereği tekil bir olay, taklit edilecek bir modele dönüşebilir. Sofist, jenealojist ve mnemoteknikçi belirli şeyleri bilirler, ama onların *ti esti*'sini, yani özünü bilmezler. Platonik dünyada ise tekil bir olay her zaman başka bir şeyin işaretidir, tıpkı *Phaidros*'ta kutsallığın bir yüzünün güzelliğin taklidi olması gibi (256a; *Politico* 300c'de yasalar *mimemata tes alethes*, yani hakikâtin taklitleridir). Ancak, mimesin kadir-î mutlaklığı ve de aynı anda hem tekil hem evrensel olan örneğin müphemliği, bu ayrımı ortadan kaldırır.

Burada devreye üçüncü bir unsur, bellek, yani idealizasyonu mümkün kılan akılda tutma melekesi girer. Sokrates'in belletme tekniklerini

* Platon'da düzenleyici tanrı. (ç.n.)

övdüğü *Büyük Hippias*'ta güzelin ne olduğuna açıklık getirilir, *Hippias*'ın verdiği cevaplar nesneldir: güzel bir çocuktur; güzel altındır; güzel zengin, sağlıklı, onurlu yaşamaktır vb. Görmenin ve işitmenin hazlarının, tek tek güzel oldukları için değil, bir arada güzel oldukları için güzel olduğunu savunan Sokrates'te (*Büyük Hippias* 302b-303a) tekil olayların sıralandırılmasından vazgeçilir. O hâlde, tekil olay yalnızca bir örnektir. Ama başlangıçtan beri tam burada bir sorun vardır: örneğin örnekleyicilik gücü tekil olayın aşılmasını içerir, bellek tekniklerinin kuralına göre ise imge aynı anda hem gerçekçi temsil hem de diğer her şeyin kaydının desteğidir. Yani, bellek tekniklerinin eleştirisi, tıpkı belleğin eleştirisi gibi, Platon tarafından başka bir bellek adına yapılmıştır. Sokrates'in gerçek neden üzerine kendi araştırmasını anlatarak gözlerini şeylerden ayırdığını ve –su havuzundaki, yani onun *eikona*'sındaki elipsi izleyenlerin yaptığı gibi– onları *logoi*'de aradığını söylediği *Phaidon*'da da (99d-100a) aynı şey görülür; gene de, *logoi*'nin imgeleri, fizikî olarak araştırılmış gerçeklikten daha sahicidir.

Örneklik kuramında, mimesiste ve bellekte sorunlu hâle gelen şey varlıktır. Bu bakış açısına göre var olan nedir? Anlam nedir? Havuzdaki imge nedir? Güneş mi? İlk seferdeki düşünce optik yanılsamalara benzer belleksel bir yanılsama olmayacak mıdır? Kritias, *Timaios*'ta (22b-23c), Novalis ve Schelling'e kadar gidecek bir anekdot anlatır: hikâyeye göre, Kritias'ın onunla aynı adı taşıyan atalarından biri Mısır'ın Sais şehrine gitmiş; burada rahipler onu dünyanın yaratılışı hikâyesini Yunanlara özgü bir biçimde anlatması için davet etmişler, o da rahiplere tufandan ve yeryüzüne yeniden yaşam getiren Deukalion ve Pyrrha'dan bahsetmiş. Rahipler onunla dalga geçmişler: o ilk tufan değildi, yalnızca Yunanlar bu sonuncuyu fark etmişlerdi, çünkü (her şeyin yazılı biçimde tapınaklarda muhafaza edildiği Mısır'ın aksine) Yunanistan'da her yeni sel arşivleri silip süpürüyordu. Anekdot genel bir insan deneyimine işaret eder. Tufan, Platon'a hiçbir göndermenin yapılmadığı Bacon'un *Of Vicissitude of Things* adlı eserinde bir kez daha karşımıza çıkar: yasalar yok olur, tarihin selleri tarafından yutulurlar, ardından bir geminin enkazından geriye kalan sahipsiz

eşyalar gibi başka halkların yanıbaşında tekrar belirirler. Bu, Platon'da ve açıklık ve sezginin hayli etkin olduğu bir kültürel çevrede, ilk kez açık biçimde ortaya çıkan şeyin fark edilmemiş bir tekrar olabileceği gerçeğine yapılmış bir çağrıdır. Mallarmé'nin *Minuit*'si gibi bir kehanet metninde geceyarısını gösteren saat metaforuyla anlatılmak istenen de budur: saat geceyarısında ilk vuruşunu mu yapar, son vuruşunu mu?

Her kaynak, uçakların karakutularında olduğu gibi, sondan hemen önceki kayıt değildir. Mallarmé haklı olarak hem Hegelci hem de Platoncu olmak ister. Nitekim, bu, her bilginin görülen şeyin bir kaydı olmadığını söyleyen anımsama doktrininin anlamıdır. Güzel bir şey karşısında hissettiklerimiz kayıttan gelir, çünkü güzellik tüm dünyevî varoluşların ideal kaynağını açıklığa kavuşturur (ifade kelimelere dökülür).

Bu çerçevede, bellek ve mimesis sorunu yazı sorunuyla iç içe geçer. *Devlet*'te taklit mahkûm edildikten sonra Glaukos miti anlatılır: hikâyeye göre, suyun altında kalan Glaukos'un vücudu yosunlarla ve deniz kabuklarıyla örtülmüş (ya da, hikâyede söylendiği gibi, süslenmiş) (611d), yani Glaukos'un izleri daha az okunur hâle gelmiştir, tıpkı hiyerogliften alfabeye geçişte olduğu gibi. Kitapta anlatılan ikinci mit Er'inkidir (614b): anımsamaya dair bu mitte öldükten sonra ölüm ateşinde yeniden canlanan ve öbür dünyadan hikâyeler anlatan bir askerden ve Ameletos'un hafıza kaybına neden olan suyundan bahsedilir; bilge kişi bu sudan çok az içer (*Phaidros*'ta ise bilge kişi yazı yazmaz, çünkü yazmak hafızayı yok eder). Vücudun (*soma*) kendisi bir işarettir (*sema*) ve ruh, yeryüzünde, Glaukos'un vücudunun suyun altında mahsur kaldığı türden ezeli bir bozulmaya tabidir. *Phaidros*'ta yazının lanetlenmesi yazı ile resim (canlı varlığa izlenim veren sessiz bir resim, *Phaidros* 274c-275b, *Timaios* 19b-c) arasındaki asimilasyon vasıtasıyla öğretilir ve bu başka türden bir yazı –bilen kişinin ruhuna yazılı *logos* (*Phaidros* 275c-276b)– adına yapılır. Gölge ile gerçek varlık arasındaki dramatik karşıtlık ruhta gerçekten var olan şeyin yazılması yoluyla çözülür; içsel, canlı ve konuşkan yazım ile

dışsal, ölmek üzere olan, sessiz yazım arasındaki karşıtlıkta ikiye bölünür.

Başka bir deyişle, dışsal, görsel ve duyusal iz (imge) içsel ve düşünsel bir iz adına mahkum edilir. Bu noktada Diogenes Laertios'un aktardıklarına (*Platon'un Yaşamı*, 40) kulak verelim: "Hatırasını ya arkadaşlarında ya da kitaplarda bırakmayı düşünüyordu". Yazının lanetlenmesi Platon'a özgü değildi, örneğin Alcidamos'un tarihi İÖ 380'e uzanan söylemi *Sofistler Üzerine*'de de aynı şey görülür. Platon için arkadaşlar ve kitapların hangi anlamda eşdeğer olduğu sorusu yerinde bir sorudur. Bir taraftan, ruha, Hamlet'te olduğu gibi bellek masasına yazılmış harfe değer katmak için ölü harfin sansürlenmesi söz konusudur. Fakat bütün yazılar kötü değildir, içindekiler canlı ise bir kitap da bir arkadaş kadar değerli olabilir. Gorgias ve Thuckydides'inkinden farklı olarak önce söylenip sonra yazılmak yerine, önce yazılıp ardından arada bir dillendirilen ve *Fedro*'da ağır biçimde eleştirilen Lysias'ın söylevi ise kötü retoriğe bir örnektir. Platonik idealde *ghegrammenos logos*, *logos zoon kai empsychos*'un bir *eidolon*'u değildir. Harfin suskunluğu, yanıt veremeyen, soru soramayan, yalnızca bronz bir kase gibi tınlayan (*Protagoras* 329a) sofistin suskunluğudur. Kısacası, Platon'un niyeti yazıyı yasaklamak değil, hayatın psişik ve pratik içselliğini bugün hâlâ kitabî bilgiye hoş bakmamamıza neden olan bir mantık uyarınca dönüştürmek için hakikâtin her zaman dışsal yazıyı aştığını ileri sürmektir.

İzin olduğu gibi mahkûm edilmesi söz konusu değildir; aksine, iz, Platonik gnoseolojinin tam kalbinde yer alır. Bu, *Philebos*'ta (38e) daha da açık görülebilir. Bellek söylemleri ruha yazdığı ya da içsel yazıcı yanlış yazdığında hatalar ortaya çıktığı için ruh bir kitaba benzer. Buradaki en önemli şey, *önce* bir yazıcının imgeyi not etmesi, *ardından* ressamın izi bir imgeye dönüştürmesidir. Bilincin temel modeli izin yazıya geçirilmesidir. *Theaititos*'ta, Platon, ruhun imgesinin bir görünümler bloğu olduğunu iddia ettikten sonra, onun kuşlarla dolu bir kuş evi olduğunu da yazar (*Theaititos* 197d). İdealar birliği, bir yazı endeksi modeline göre işler.

Ama eğer yazmak ciddi bir iş değilse, Platon'un yasaların yazılıyor olmasını hangi gerekçeyle açıkladığı anlaşılamaz. Şeyleri bilmenin onları nasıl uygulanacağı bilinmeden faydasız olduğu tüm sanatlarda, *in primis* tıp sanatında yazının lanetlenmiş olması anlamlıdır (*Phaidros* 268a-270e). Bu argüman *Politika*'dan: kral yazılı olmayan bir yasanın gücüyle hareket eder; yazıya geçirilmiş yasa bir taklitten, tenzilattan ibarettir. Yorumcuların, yani *tekhne basilikè*'yi dışarıdan öğretiyormuş gibi yaparak hükümdara tavsiyelerde bulunmak isteyen kişilerin laneti bu bağlama yerleştirilebilir. Kehanetleri (*tekhne hermeneutikè*) okuyan, denizde kürekçileri teşvik eden kişiler, falcılar ve haberciler de bu alana dahil edilebilir (260d-e). Platon daha sonraları (290b) yasadışı danışmanlar tayfasından bahsederken (sarraflar, perakendeciler, toptancılar, armatörler; genç Sokrates toptancıların danışmanlık hakkına sahip olduklarını söyler) habercileri ve kâtipleri de yönetim sanatının yasadışı talipleri arasında sayacaktır; hemen ardından, bunlara kutsallığın bilimine sahip olanları, yani *hermeneutai* ve rahipleri de ekleyecektir (290c). Ancak, bir kral, yasaları yazılı olsun olmasın, şiddet kullansın kullanmasın ya da kabul edilmiş olsun olmasın, tek başına hareket eder. Yorumculara, sarraflara ya da falcılara ihtiyaç duymaz; yasanın onun için bir izden daha fazlası olmamasına benzer biçimde onlardan ancak talî olarak yararlanır (*ikhnos* 301e). Platon, hükümdara sunulan danışmanlığın talî veya aslî karakterini netleştirdikten sonra, her şeye rağmen hâlâ denizcilik ya da tıp üzerine araştırma yapmak isteyen birine ancak "geveze sofist" deneceğini ve bu kişinin gençleri yoldan çıkardığı için kötülenebileceğini yazar (299b-c).

Ve Sokrates. Platon'un danışmanlığın her zaman için faydasız olduğunu savunmak istemediğini düşünmek hata olur. *Tekhne basilikè* gibi somut bir örneğe bakılacak olursa bunun böyle olduğu görülür; ancak, bir süre sonra Platon şunları yazar: "Şayet bir kral en azından bir kez doğuyorsa, biz bunu biliriz" (301d). *Belki de* hükümdar diye biri yoktur ve bize hükümdar olarak sunulanlar sarraflardan, falcılardan, sofistlerden farksız, sahte dolandırıcılardır. Fakat, Stoacı bilgeliğin, örneğin felsefî bir romansın bilgeliğinin ideal sayılmasının

meşruiyetini kabul eden –ve de Platon'dan daha hoşgörülü olan– Kant'ta olduğu gibi, filozof da bir düşünceden ibarettir; öte yandan, Kant, Stoacı bilgenin, araştırmadan yoksun bir yaşamın değersiz olacağı bilinciyle ve bilme arzusuyla sahte taliplerden ayrılan gerçek filozof olduğunun düşünülmesine izin vermez.

Belki de Platon'un yaptığı şey gerçekliği sınamak ya da bir ontoloji tanımlamak değil de, sadece olmakla olmamak, ideal varoluşla gerçek varoluş arasındaki işbirliğini tanımlamaktır. Platon, Heidegger'in istediği gibi, varoluşu unutmaya çalışmaz, varoluş üzerine her söylemin başlangıçtan itibaren aşırı sorunlu oluşunu tarif eder. Bu sorunluluk hâli söylemin kendisinden çok, bir veri olmaktan önce bir umut olan varoluş ve varlık durumu için geçerlidir. Bu anlamda, yasanın bir tiran değil, bir baba ya da anne olarak anlaşılması gerektiği gerçeği, beraberinde *Kriton*'daki gibi belli bir yasa tanımını getirdiği gibi, bilen kişinin ruhuna yazılı olan *logos*'un meşru oğul, yazının ise gayrı meşru oğul sayıldığı bir anlayışı da getirir. Ancak, tam da insanlarda arı kovanlarında olduğu gibi bir yönetim üstünlüğü olmadığı için, yasaları, en doğru yapının izlerini izleyerek, işbirliği içinde yapmak gerekir. Doğru bir varoluşa dönük izler, yoksunlaşma, yani fenomenler dünyasında daha yüksek bir yapıya yönelmeme riskini de beraberinde getirir. Ruhun yaşamı, bir diğer varoluş modeli ya da değeridir. Aristoteles'in anti-Platonik eleştirisinin temelinde tam da bu algılama, kayıt ve idealizasyon arasındaki asimilasyonun tartışılması yatar.

Mevcudiyet ve fantazma

Ruh Üzerine, *tabula rasa* biçimindeki o ünlü bilinç imgesini içerir. Aristoteles için akıl potansiyel olarak düşünülebilir olan her şeydir, ama eylemde onları düşünmeden hiçbir şeydir; aslında üzerinde hiçbir şeyin yazmadığı masa gibi (429b30-430a3). İmgelerin yeri ne fiziken gerçek bir *tabula*'dır ne de oraya damgasını vuran izlere doğrudan bağlıdır. Bu yere dair ampirist yorumlar getiren düşünürlerle polemiğe giren Hegel, *tabula rasa*'da ruhun form, formun da evrensel

olduğu gözlemini yapacaktır; yani, izlenimi edinmek Lockeçu bir pasiflik değil, (Kantçı terimlere tercüme edersek) bir estetiğe ve aşkın bir mantığa bağımlı olan bir eylemdir. Hegel'in açık biçimde antiampirist yorumunda ruh bir formdur. Bir disket formatlandığında 2 megabit hafıza (DOS sistemlerinde) 1.4 megabit'e dönüşür: yazılabilirlik ve alımlama olasılığı yazıdır. Duyumla aklın arasında biçimin –ve de biçimlendirmenin (formattazione), biçimselleştirmenin (formalizzazione) ve formasyonun (formazione)– imkânı olarak imgelem bulunur; ruh üzerine çalışmalarının peşisıra gençlik eseri *Retorik*'ten *Parva Naturalia*'nın fenomenolojik analizlerine büyük bir sebatla eğilen Aristoteles, *Ruh Üzerine*'de, güneş imgesinin zihinde zayıflaması veya günlük deneyimlerin kalıcılığı temaları etrafında, imgelemi, namevcut olanın, *hyle*'si olmayan *eidos*'un akılda tutulması olarak nitelendirir. İmge hem bir serap hem de maddeye eşlik eden formdur, tam bu noktada (duyarlıkla zihin arasındaki ilişkilere içkin) sorun belirmeye başlar.

Aristoteles iki zihin hipotezini ilerletir: duyulara gönderme yapan birinci hipotez imgeleme ihtiyaç duyar; duygularla ilgisi olmayan ikincisi ise imgelem olmadan da yapabilir (*Ruh Üzerine* 430a18-19). Pasif akıl, sıradışı biçimde *phantasia*'ya yakındır; bu ise duyumla eştir, *De insomniis*'te de (459a15) yazdığı gibi, ondan sadece *einai*'sinde, varlığında ayrılır. Varlık mevcudiyet tarafından tanımlandığından ve söz konusu olan duyunun mevcudiyetinin imgelemin mevcudiyetinden hangi anlamda farklılaştığını anlamak olduğundan, buradaki referans muğlaktır. Düşünsele yapılan referansa odaklanan Aristoteles, bize hükmeden parçanın ve imgeleri yaratan parçanın aynı şey olduğunu yazar. Bu noktada bir an için kendimizi gnoseolojik sorunlarla sınırlayalım. *Timaios*'un üç türünü anımsatan ve yorumcular tarafından karıştırılacak olan bu ayrım hangi temelde desteklenir? Duyum tikelin, ispat evrenselin alanına aittir ve *Metafizik*'te (981a7) ortaya atılan argümana göre tikel olgular toplamı düşünsel bilgiden ayrılır. Düşünsel bilgi, *Hafıza Üzerine*'de (449b31) ifade edilen formülasyon uyarınca, kendi desteğinden bağımsızdır: ispat etmek için kullanılan üçgen ispatın nesnesi değildir; hem bu tikel

üçgenden ziyade aynı özelliklere sahip tüm üçgenlerin özgünlüğünün sergilenmekte olması anlamında, hem de üçgenin özelliklerinin bu üçgene bağımlı olmaması anlamında. Peki ama bunlar neye bağımlıdırlar?

Aristoteles, bir figürün (bizi Descartes, Vico ve Kant'ta da yer alacak olan geometrik inşa sorununa geri götüren *diagraphein*) tasarlanması esnasında ortaya çıkan fenomenin düşünme ediminde de ortaya çıktığını yazar; böylece, düşünce belirli bir büyüklüğe yapılan referansı ilkesel olarak göz ardı etse dahi (psikolojik bir sonuç olarak) bu referans tekrar ortaya çıkar. Düşünce, imgeye (imgenin) özünden dolayı değil, şans eseri bağımlıdır. Bir Ankakuşu, tek bir bireyi, bir kuş türünü, hayvanlar alemini, ölümsüzlüğü, Cezayir'den bir *anisette** markasını, Arizona'da bir şehri, Venedik'te bir tiyatroyu ya da herhangi biri için "bizim şarkımız" gibi tümüyle gizli ve idiomatik bir fikir birliğini temsil edebilir. Kartezyenizm tarafından yeniden canlandırılan, düşüncenin imgeden bağımsızlığına dair geleneksel argümanların tümü burada büyük bir güce sahiptir, çağdaş psikolojide Kanisza'nın (1991) düşünmekle görmek arasındaki ayrımı, Wittgenstein'ın dolayımıyla da, bu Aristotelesçi karşıtlık üzerinde yükselir. Noetik meleke, düşünsel formları duyusal imgeler içinde düşünür ve bu temelde izlenecek ve sakınılacak nesneyi belirler; meşaleyi gören ve hareket ettiğini anlayan kişi, sağduyu sayesinde düşmanın yakında olduğunu anlar ve dikkatli olması gerektiğine kanaat getirir (*Ruh Üzerine* 431b2-8). Rodier, *Ruh Üzerine* yorumunda, Aristoteles'te imgelem ve akıl üzerine yüzlerce yıldır süren polemiğe dahil olarak, imgelerin aklın nesneleri değil, yalnızca kavramların aracı olduklarının açıkça söylenemeyeceğini belirtir. Aristoteles'in imgelerin duyular gibi olduklarını, sadece maddeye gereksinim duyduklarını yazdığı yeri (*Ruh Üzerine* 432a9-10) yorumlayan Rodier, *aisthemata*'nın *phantasmata*'dan daha maddî olmadığı, aralarındaki farkın tıpkı varlıkla yokluk arasındaki fark gibi sadece zamansal olduğu gözleminde bulunur.

* Anisette: bir tür anasonlu içki. (ç.n.)

Bu noktada yola Aristoteles'ten çıkmayı düşünebiliriz. Aristoteles, bir taraftan *Fizik*'te (219a3-4) hareketi ve zamanı aynı anda (*hama*) algıladığımızı yazar; yani mevcut olanın mevcudiyeti diye tanımladığımız şey temelinde, zamansallığın hareketi akılda tutma ediminin sonucudur. Akılda tutma, daha algılama edimi sırasında meydana gelir: ruhta olan şey taş değil, onun *aisthema*'sıdır. Aynı şey, pek çok eserin yanı sıra *Ruh Üzerine*'de da sorgulanan ve *Parva Naturalia*'da derinleştirilen *koinè aisthesis* temasında da gayet açık görülebilir. Aristoteles, *Ruh Üzerine*'de (425a9-18), ortak duyuların hareket, duraksama, form, büyüklük, sayı ve birlik olduğunu yazar; *Hafıza Üzerine*'de (451a17 ve 452b7-9) bunlara zaman eklenir. Bu duyular hareket sayesinde hissedilirler: büyüklük bizi provoke eden hareket yoluyla hissedilir ve form da bir tür büyüklüktür. Görsel bir algıyı işitsel bir algıyla, örneğin bir sesi onu üreten nesneyle bir araya getirdiğimde varoluş içerisinde bir sentez yaratmış olurum. Ancak, varoluş içerisindeki bu sentez varoluş*un* bir sentezinden kaynaklanır. Ortak duyuların arasına zamanın da katıldığı *Hafıza Üzerine*'nin (451a15) yarattığı sıçramayı tam da bu anlamda okumayı tavsiye ediyoruz. Bu nokta hayatidir, çünkü *aisthema* ile –biri mevcut diğeri namevcut iki *aisthema*'dan mütevellit– *phantasma* arasındaki ayrım zamansaldır. Öyleyse, eğer zaman bir duyu ise, düşünselle duyusal arasındaki –*halihazırda* kendisini oluşturmuş olan– farkı oluşturur. Sorunu duyarlık-imgelem-zihin ilişkisi terimlerine tercüme edelim: eğer düzenli olarak düşünceye eşlik eden imge farklılaşmış bir duyum değilse, düşünsel olanın imkânının temelinde bulunan bu öteleme ve bu fark, olgusal kaynağını zamanda bulur.

Bu noktada, gnoseolojik sorun, hâlihazırda algılama içerisinde var olan ontolojik sorunu ikiye katlar; zira sorun sadece düşüncenin duygudan yoksun oluşu değil, aynı zamanda duyumdaki mevcudiyettir. Aristoteles, mevcut olanın belleği olmadığını kesinkes belirtir (*Hafıza Üzerine*, 449b25-30) ve sunumla temsil arasındaki sınırın izini sürebilmek adına mevcudiyetin aksiyomatiğinden destek alır. Aristoteles, sunuma algılamanın alanını, temsile de akılda tutmanın alanını atfederek, presentatif fenomenleri beklentiyi, hafızayı ve zamanı bir-

leştiren temsilî fenomenlerden ayırır. Fakat sorgulanması gereken bu fark değildir. Bizler duyumu asla olduğu gibi bilmeyiz, ancak düşüncede onun fantazmasına sahip oluruz. Düşündüğümüzde zorunlu olarak aynı anda (*hama*) bir *phantasma*'yı (432a8-9) düşünürüz, yani ruhta taş değil, onun izi vardır. Hatıranın ortaya çıkma biçimiyle varoluşun ortaya çıkma biçimi birbirine karşıt değildir; bunlar, düşünmesi güç bir biçimde –çünkü düşünceyi mümkün kılan budur– *aynıdır*.

Aristoteles, zamanı da bir ortak duyu olarak tanımlayarak duyarlıktan ayrı bir zihnin imkânı üzerine ağır bir ipotek koymuş olur. Burada karşımıza sorunun başka bir yüzü çıkar: eğer zaman sağduyunun ve hafızanın bir duygulanımı (affezione) ise, *zaman hafızayı tanımlamadan önce hafıza zamanı tanımlar*. Bu yolla, kayıt, mevcudiyet ve beklenti arasındaki fark gibi duyum, imgelem ve düşünce arasındaki fark da çökeceğinden, bu nokta ampirik bir noksanlığı daha da açık biçimde ortaya çıkarır.

"Tüm duyumlar gerçektir"

Bilmeyi duyumla özdeşleştirmek ve tüm duyumların gerçek olduğunu söylemek, Aristoteles'in *De Anima*'da atomcuları cezalandırdığı ironi uyarınca, ruhun bir vazo gibi ya da Troyalıları kandıran Akalarla dolu tahta at gibi olduğunu varsaymak anlamına mı gelir?

Epikurosçular temelde Demokritos'un (İÖ 460-370) doktrinini yeniden ele almışlardır. Bu doktrine göre *eidola* vücuttan ayrılır, bunlardan minyatür olarak formlar türer ve bunlar göze hitap ederler. Bu anlamda, Epikurosçu gnoseolojide, *phantasia* maddenin temsili değil, maddenin kendisidir, bu nedenle, öncelikle sunum veya "zihnin temsilî sezgisi" anlamlarına gelir. Bununla kastedilen şey, Lucretius'un (İÖ 98-54), temel kaynağını muhtemelen Epikuros'un *Doğa Üzerine*'sinden almış olan *De Rerum Natura* (özellikle de IV. kitap 722-822) adlı çalışmasında kolaylıkla görülebilir. Simulakrlar (Demokritos ve Leukippos'un *eidola*sı) havada dolaşırlar; bunlar, eşyalardan,

giysilerden, ağaçlardan ve özellikle de yaşayan varlıklardan koptuktan sonra birbirleriyle buluşurlar ve kaynaşırlar. En büyük idoller, yani varlıkların minyatürleri, gözlere mühürlerini basar ve vizyonları kışkırtırlar; daha minik olan diğer simulakrlar ise gözeneklerden içeri girerler. Tam da hafiflikleri nedeniyle bunlar, Kerberoslar* veya gömülmüş insanların hayaletleri gibi canavarsı imgeler oluşturmada herhangi bir güçlük çekmezler; bu durumda, Kentauroslar gibi muhayyel varlıkların meydana getirilmesinde olduğu gibi, gerçek vücutlardan çıkmış idoller gerçekdışı kurgulara ve hiç yaşanmamış birlikteliklere hayat vererek başka şeyler oluştururlar. Ruhun vizyonuyla gözün vizyonu arasında, gerçek şeylerin vizyonuyla fantazmaların vizyonu arasında kayda değer bir fark yoktur. Bir aslan gördüğümde, bu, aslanın simulakrları gözüme etki ettiği içindir; aynı şey, simulakrlar çok da minik olmadığı müddetçe, düşündüğümde de meydana gelir. Uyku sırasında manevi atalet imgelerin hakikiliğiyle ilgili itirazlar ortaya atmaz, çünkü (çizgifilmlerde olduğu gibi) farklı hâllerdeki imgeler hızla geçip giderler. En zoru, neden örneğin geçit törenlerini, şölenleri ya da savaşları görmek için tek bir kelimenin yettiğini ya da rüyaların nasıl gereken akıl düzeyine sahip olabildiğini (kimi zaman simulakrlar dans eder: bunu onlara kim öğretmiştir?) veya niçin uyanık ruhun simulakrlar karşısında aktif olduğunu –zira ruh tutarlı görüntüler elde edebilmek için bazılarını seçer, bazılarını da görmezden gelir– açıklamaktır. Lucretius zihnin ne şekilde imgeleri tahakküm altına aldığını açıklayamamışsa da, tam da bu yüzden, neden zihnin asla imgelerin kurbanı olmadığını netleştirebilmiştir: "farklı görüntüler ve çağlar birbiri ardında geçip giderler, ama uyku ve uyanıklık şaşkınlığımızı dağıtmakla yükümlüdür" (IV, 820-821).

Stoacılık, fanteziyi ruhtaki iz biçiminde tasavvur eder. *Academica*'da (I, XI, 40-42) Cicero, bu doktrini kısaca gösterir: duyum, *tabula rasa* biçiminde tasavvur edilen zihin üzerinde izini bırakan bir tür izlenimdir; dışsal izlenime içeriden bir *adsensus animi* eşlik eder.

* Kerberos: Yunan mitolojisinde ölüler diyarına bekçilik eden, üç başlı, yılan kuyruklu, canavarsı köpek. (ç.n.)

Burada izlenimlerin tümü değil, yalnızca özgün bir tezahüre sahip olanlar (*enàrgheia, declaratio*, Platon'da güzelliğin etiketi olan *clarus*) gerçektir. İçkin doğası gereği olduğu gibi algılanan hakikî temsil Zenon tarafından "anlaşılabilir" (*kataleptòn*) şeklinde tanımlanmıştır ve ruhun tutulmasıyla bir elin bir nesneyi tutma biçimi arasındaki benzerlikten ötürü gerçek olduğu varsayılmıştır. Hatta *leptòn* sözcüğü fiziken tutmadan türemiştir. *Greifen*, tutmak sözcüğünden gelen Almanca *Begriff* kavramı için geçerli olan transferin bir benzeri söz konusudur burada, ancak burada kavram daha az metaforiktir: duyum tarafından tutulan şey duyumdur, bilinç tarafından kararlı biçimde tutulan duyum *scientia*'dır, cehalet ve fikir ise asılsız tutuşlardan gelir.

Sonuç olarak, Stoacı gnoseolojide duygu ve akıl, görme edimi içinde özdeşleşirler. Bu şekilde tasavvur edilmiş bir fantezi nosyonu bir açıklık nosyonudur, algılanan şeyin varlığını gerektirir. Fizikî gözü ruhun gözüyle birleştiren benzer bir açıklığın sorunlu oluşu Stoacı düşünceye engel olmaz; Kıbrıslı Zenon'dan Epiktetos'a, neo-Stoacılar, şüphenin karşısına konumlandırılan kataletik bir fanteziyle içerisinde şüphenin hakikatin görüntü düzlemiyle aşıldığı bir *katalektè* fantezi arasında ayrım yapacaklardır. Bu bakış açısından, imgelem sadece bilinç için değil, gönüllü eylem için de gereklidir; Aristoteles'in *phantasia bouletikè*'sinde olduğu gibi: burada eylem *phantasia*'yı, *synkatathesis*'i (rıza) ve *hormè*'yi (itki) gerektirir.

İkonoklast ve İkonodul

Yunanlarla birlikte *eikòn* Tanrı'nın imgesi olabildi, tıpkı Platon'da (*Devlet* 509) Helios'un görünürlüğe, beslenmeye ve dünyada gelişmeye atıfta bulunduğu için Tanrı'nın *eikòn*'u olması gibi. Ancak, *eikòn* aynı zamanda imparatorun da imgesidir, örneğin paraların üzerine basılan figürler. Kaynak ve renk yoksunluğunun tüm tek tanrılı dinlere hayat verdiği göçebelerle dolu bir çölün beyaz ışığı düşüncesi, Arabistanlı Lawrence'ın *Bilgeliğin Yedi Ayağı* isimli eserinin başında da yer alan romantik İngiliz düşüncesinden başka bir şey değildir.

"İmge yapmayacaksın", Kant için Yahudi dininin en yüce emridir, aynı şekilde *Estetik*'in yazarı Hegel için, bu ilke yücenin tanımıyla örtüşür. Çoğu zaman kitaplı dinlerin putperestliğin, örneğin altın buzağıya tapmanın, kesin biçimde antitezi oldukları düşünülür.

Hıristiyanlar için kabul edilen yegâne kült haçtır; haç imgeyle şemanın, hiyeroglifle alfabenin ortasında yer alır, zira Yunanca Khristos'un (İsa) ilk harfi *khi* Aziz Andreas haçı şeklindedir; bu nedenle İsa'nın imgesiyle ne yapılacağı sorunu doğmuştur. Şamlı Yuhanna ve doğu teolojisi için imge yasaklanamaz, çünkü İsa'nın kendisi Tanrı'nın imgesidir ve insan (daha aşağı bir ontolojik düzeyde) Tanrı'nın imgesidir. Aynı görüş, Latin kilise babaları arasında da, örneğin insanın Tanrı'nın imgesi (*eikòn*) ve zaferi (*doxa*) olduğu için başını örtmesi gerekmediğini düşünen Paulus'tan (*Korintlilere İlk Mektup*, 11, 7) beslenen Augustinus ve ondan da önce Philon tarafından da sahiplenilir. İkona, bu anlamda, görünmez olanın mükemmel varlığıdır: kelimeler kutsal olanı anlatmak için yetersiz kalabilirler, ama imgeler için bu geçerli değildir. Bu türden ontolojik muğlaklıklar Bizans döneminde, VIII. ve IX. yüzyıllar arasında, tam olarak, Origenes, Eirineos ve Kalsarelalı Eusebios'a gönderme yaparak Eski Ahit'e sadakat adına paganlarla Hıristiyanların farkının vurgulanmasını, dolayısıyla imgelerin yasaklanmasını isteyen tutucularla (ilhamlarını Platonizm'den alan) Basil ve Gregorius Magnus'a gönderme yaparak yardımcı değerlerinden ötürü imgelerin muhafaza edilmesini isteyen daha liberal bir tavır arasındaki tartışmada tekrardan gün yüzüne çıkacaktır. 730 yılında İmparator III. Isaurialı Leon, İsa'nın gerçekçi tasvirinin –İsa'nın tek bir ahlâkî bağla bağlı iki tabiatlı iki insan olduğunu savunan– Nasturilik'e yol açtığını, oysa ki vücut bulmamış tasvirin İsa'da kutsal bir tabiatın mevcut olduğunu kabul etmeyen monofizizme soluk verdiğini iddia ederek ikonoklast yasağını kaldırmıştır. III. Leon'un halefi V. Konstantin Kopronimus tarafından toplanan Hieria (Fenerbahçe) Sinodu'nda (754) İsa ve azizler kültünden imgeler üretilmesi yasaklanmış, ancak İsa'nın kurban edilişini simgeleyen dinsel ayinde onun gerçek varlığı muhafaza edilmiştir.

İznik Konsülü (787) imgelere tapınmaya yeniden müsaade etmiştir, ancak imgelere dair yoğun ontolojik ve gnoseolojik sorunlar üreten teolojik karmaşıklığı nedeniyle bu sorun çözümden bir hayli uzak olmuştur. Luther'in, İsa'nın etini simgeleyen ince kağıt helvanın bir sembol olmadığını savunarak bu ayinlerde İsa'nın mevcut olduğunu reddetmiş olduğu; ve, *Salt Aklın Sınırlarında Din* (1797) adlı eserinde Kant'ın, aynı düzlemde, İsa'nın taklit edilmesi düzleminde, İsa'nın yaşamının örnekleyiciliğinin, İsa'yı bir örnek (duyusal imge) olarak değil de bir kural (düşünsel şema) olarak alan inananın kalbinin anikonik mekânında sürdürülmesi gereken ahlâken saf bir yaşamın simgesi olarak kabul edilemeyeceğini öne sürmüş olduğu göz önüne alınırsa, bu çözümsüzlük hâli daha da anlaşılmış olur.

Biçimsiz olanın izi olarak biçim

Eidos'u hem dünyevî görünüm hem de ruhun gözlerine sunulan nesne olarak tasavvur eden Platonik düşüncenin muğlaklığı Plotinos'ta (205-270) çözülmüştür. Bu dönüşüm basit bir gnoseolojik değişimden ibaret değildir; Plotinos'ta ontoloji alanında klasik Yunan düşüncesine içkin çıkmazlar geliştirilerek kapsamlı bir gelişim kaydedilir; artık birinci düzlemle daha fazla meşgul olunmaz: ilkin varlık değil, Bir gelir ve ancak onun ardından akıl, düşünceler ve varlık sıralanır. Bu anlamda –*nous*'u, anlağı aşan, *logos* karşısında aşkın olan– Bir, varlık değil, varlıkları varlık yapan şeydir. Plotinos, Yunan ontolojisinin sınırlarını aşmaktansa, varlık karşısında bir adım geri atar, yani varlığın imkânı üzerinde durur. Görünür olanın düzlemine inildiğinde idealar, Tanrı'dan önce var olan idrak edilebilir öğeler değil, kutsallığın düşünceleridirler; bu, *eidos*'un, kökenini görünmez bir merkezden alan, gerçekliğin nihaî ölçüsü olmadığı anlamına gelir.

Biçimin biçimsiz olanın izi olmadığı şeklindeki ünlü cümle (*Enneadlar*, VI, 7), düşünsel güzel üzerine bir tartışma bağlamında sarf edilmiştir: biçim ne kadar bozulmuşsa, öz de o kadar güzeldir. Tikel bir varlık düşünüldüğünde akıl sınırlanır, güzelliğe hükmeden otantik gerçekliğin

ölçüsü yoktur. Bedenleri için arzulanan sevgililer gerçekte sevilmemektedirler. Biçimlerde gerçekten sevdiğimiz şey akıldır, madde ya da *eidos bile* değil. Burada, estetik doktrinler düzleminde, mimesisle imgelem arasındaki geleneksel bağın nasıl yeniden formüle edildiğine dikkat edilmelidir; sorun artık ideayı taklit etmek değil, biçimi aşmaktır. Akıl ve düşünsel ruh, duyuma ve (ileride göreceğimiz gibi sadece düşüncenin düzlemine müdahale eden) imgeleme önceldir; buna mukabil, sanat duyusal olanın değil, düşünsel olanın taklididir. Benzer bir şey *İlahi Komedya*'da da (XXXIII, 142) bulunabilir: "burada güç benim yüksek fantezimi zayıflattı" (yani, fantezinin pozitif kaynakları safî düşünsel olana yakınlaşıldıkça tükenir).

Bu söylemin antik ve modern estetik tasavvurları üzerinde ne ölçüde etkili olduğunu görmek zor değildir; bunun için müziğin Schopenhauer'in estetik sisteminde görünmez olanın sanatı olduğunu düşünmek yeterli olacaktır. Bu sonuç tesadüfî değildir. Yeni Platonculuk'un Rönesans resim teorilerinde oynadığı rolü çıkarsayabilmek için, örneğin *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde güzelliğin üstünlüğü tezinin, bağlı güzellik üzerinde, güzelliğin amaçla bağı üzerinde –örneğin, niçin çiçek açtığı söylenemeyen lalenin güzelliği– durduğunu dikkate almak gerekir. Lalenin anlamı manevî bir anlamdır, çünkü maddeden yoksundur: *eidos aneu hyle*, imgenin *Ruh Üzerine*'deki karakterizasyonu uyarınca, Plotinos'ta *eidos olmadan eidos* biçiminde radikalleştirilir ve yüzyılımız içerisinde Maurice Blanchot'nun "kara ışık" ifadesinde tematize edilmiş olan, görünmez olanın paradoksal estetik etkileyiciliğini önceler.

Diğer taraftan, ruh ve imgelemin iki yüzlü oldukları gerçeği, onları bir dolayımın aracı hâline getirir. Söz konusu olan, fenomenolojinin imgenin aşkınlığı şeklinde tematize ettiği, kendinin ve nesnenin ötesine işaret ederek ve nesnelerini akılla donatarak (*nous* biçimindeki) düşünceye hükmeden şeydir. Aynı şey ilk *Ennead*'ın dördüncü çalışmasında da vardır: düşünce imgeden yoksundur, kendisini belleğinde tutamaz; ruh kendi içinde aklı ve zekâyı yansıtır, ancak psişik ayna kırılabilir ve düşünce anikonik statüsünde kalır. Burada sadece patalojik bir durum yoktur: örneğin, dikkatle okunursa okuma gerçekleş-

mez; Plotinos, Aristotelesçi matris içinde yer alan (ve de felsefe tarihi içinde sürekli tekrar edecek olan) bir argümanla, buradan, eğer düşünce sadece imgeden ibaret olsaydı, imge düşünceye *eşlik ettiği* için, bilincin mümkün olmayacağı sonucunu çıkarır. O yüzden, imge burada *nous*'un değil, görsel olanın bilinciyle sınırlı bir *phantasia eikonikè*'nin içine giren ve tabi kılınmış olan *logos*'un bir gerekliliğidir. Gayrı maddî şeylerin duygudan yoksunluğu üzerine çalışmasında (*Enneadlar*, III, 6) Plotinos şöyle yazar: büyüklük nosyonuna sahip ve düşüncenin dışına çıkacak kadar güçlü bir varlık hayal edin; bu varlık akıl içerisinde yer almayan bir tabiata ihtiyaç duyacaktır, çünkü akıl büyüklük mefhumuna sahip değildir. Bu dolayım, Kant'ın şema diye adlandırdığı şeyi hatırlatır: görsel olanla olmayan arasında asılı duran boyut, içerisinde zamanın imgeye, yani uzama dönüştüğü iz.

Augustinus (354-430), *Konuşmalar*'da, yeni Platoncularla uyumlu biçimde, *cogitatio imaginaria* ya da *cogitatio imaginationis* gibi daha düşük seviyede bir düşüncenin var olduğunu, ama bunun imgesiz bir düşüncenin ve hatıranın mümkün olduğu anlamına gelmediğini söyleyecektir. Hatta kör bellekler mümkündür ve her hatıra duyumdan kaynaklanmaz; bu anikonik hatıralar matematiksel gerçekler gibi "aklın ebedî imgeleri"ni yansıtır. Benzer biçimde, *İtiraflar*'ın onuncu kitabında, hafızayı meydana getiren "sayısız imgenin hazinesi" –Cicero, Quintilianus ve anonim *Herennius*'un belletme tekniklerinde olduğu gibi– Tanrı'ya giden yolda yalnızca büyük bir yardımcıdır. Bu anlamda, imgelem (*De Trinitate*'nin onbirinci kitabında önerilen argüman uyarınca), safî pasif olmayan bir rolle, duyumla düşünsel sezgi arasında aracılık eder. Var olmayanı görme yetisi olarak anlaşılabilecek içgörü kavramıyla bağlanan, imgelemle irade arasındaki dışsal bağ üretken bir karaktere tekabül eder. İmgelemin bu şekilde ruhanileştirilmesinin sonuçları, *İtiraflar*'ın onbirinci kitabında zamanı ruhun *distensio*'su, yani psişik deneyimin sürekliliğini güvence altına alan imgeden yoksun imgelemin ve sürekli olanın izi olarak tanımlayan Augustinusçu zamansallık kavrayışında kendini gösterir. İmge ve *logos* dışsal insanın bir özelliği değildir, görsel olan ve olmayan gibi kalpte birleşmezler: *De Trinitate*'de (XV, 10, 18) önerilen bakış açısı

budur: dışarıda, dış dünyada söz bir şeydir, görüntü başka bir şey, içeride, bilincin içselliğinde ise bu ikisi birdir. Düşünmenin yalnızca dilin kaynaklarına bağlı olduğunu savunan biri, bu ilkeyi dikkate almalı ve şu banal psikolojik deneyi aklında tutmalıdır: kaç defa bize geçmiş bir şeyi görüp görmediğimiz, duyup duymadığımız, okuyup okumadığımız, rüyamızda görüp görmediğimiz sorulmuştur? Belli bir kavramı hangi dilde kavradığımızı gerçekten her zaman hatırlar mıyız?

Proklos'ta (410 veya 412-485: Proklos, Hegel'e göre son antik filozoftur) imgelemin dolayım işlevi, Plotinos ve Augustinus'ta da görüldüğü biçimiyle, Platon ve Aristoteles'in bakış açılarının tersine çevrilmesini içerir. Proklos'un *Kratylos* yorumunda *phantasia*, biçimlendirici akıl (*nous morphotikòs*) diye nitelenmiş, saf olmaması nedeniyle bronzla simgelenmiş ve noetik kendiliklerin, özellikle de geometrik formların görselleştirilmesi işleviyle özdeşleştirilmiştir. Aynı şey Eukleides'in *Elementler* yorumunda da vardır: çember ve üçgen ideası daha yüksek bir düzeyde us (*dianoia*) tarafından bilinir; daha aşağı bir düzeyde ise imge (*phantasia*) yoluyla. *Phantasia* biçim ve büyüklük verir, biri değil de çokluğu düşünür. Bu nedenle tabi kılınmış bir işlev değildir. Proklos, ruhun *eidos*'unun temsilinin güçlüğüne dair Sokratik sorgulamayı yeniden ele alarak modern düşünceye sayısız etkisi olmuş bir kavram geliştirir: figürlerinin idealarının aynaya yansıması gibi, imgeleme yansıtılmış ruh; imgelem ruhları figürler gibi alır ve içsel formların izlerini ihtiva eder; bu yüzden imgelem ruhun kendine dönmesine izin verir, tıpkı aynadan dünyaya bakan birinin kendini bulması gibi. Dünyaya bakmak hangi anlamda ruhun kendisine bakmak demektir? İmgelem bu soruya, psişenin gerçekçi yüzünü istihsal ederek değil, daha incelikli bir yolla cevap verir: matematikte ruh dışsal olandaki düzeni ele geçirir, dünyayı artık yabancı olarak görmez. Matematik, içsel ve dışsal olanı, ruhu ve dünyayı birleştiren şeydir: *Theaititos*'ta yer alan bir düşünceye göre, birlik, özdeşlik ve fark dünyada değil, ruhta bulunur. Pascal'ın şu devasa cümlesi de aynı şeyi ifade eder: "ce qui passe la géométrie nous surpasse" – yani, yalnızca isimlere değil, içsel olanı dışsal olana yansıtmamıza ve bu ikincisini, bir biçimde, bizimmiş gibi tanımamıza imkân veren formlara, sayılara ve ritimlere de sahibizdir.

Heidegger'in imgelemin vatansız bir meleke olduğunu yazabilmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Onun gnoseolojik ve psikolojik problematiği içerisinde, imgelem, hem bir melekeler birliğinin ihtiyatlı parçası olma işlevini hem de bu melekelerin altında toplandığı ortak başlık olma işlevini beraber görür. Ortaçağ'ın sınıflandırma tutkusu bu karışıklığı en üst düzeyde gösterir. XII. yüzyılda San Vittoreli Ugo, Boetius'un düşüncesini geliştirerek ve gerçekçi işlevler alanına gönderme yaparak *sensificatio*'nun (beş dış duyu) alanını *imaginatio*, *memoria* ve *providentia*'dan (geçmiş deneyimler temelinde geleceğin öngörülmesi) müteşekkil iç duyunun alanından ayırırken, Pietro Ispana, XIII. yüzyıl itibarıyla, fantezinin genel işlevini *visio*, *sensus communis*, *imaginatio* (duyusal ruh, akılda tutma), *phantasia* (kompozisyon ve ayrıştırma), *cogitativa* (rasyonel ruh, spekülasyon) şeklinde alt bölümlere ayırıyordu. Sonsuza dek ayrıntılandırılabilecek bu nomenklaturanın ardında, akılla duyum arasında olduğu gibi baba ile oğul arasında olup her ikisinin de sınırlarını aşan üçüncünün, Platonik *khora*'nın tekil statüsü işler; tıpkı *Komedya*'daki Aziz Bernardus'un çelişkili ifadesinde olduğu gibi.

Bu sınıflandırma şevki, ruhun bölümlerinin aynı zamanda hakikâtin ve anlamın düzenleri olduğunu gösterir. Ontolojik düzlemde, Stellalı Isaac, XII. yüzyılda ontolojik alanlarla psikolojik işlevler arasında bir karşıtlık önerir; buna göre, duyarlık ve beden toprağa, imgelem ve teşbihler suya, akıl ve boyutlar havaya, *intellectus* (*logos*) ve tin gaza, *intelligentia* (*nous*) ve toptan iyilik gökkubbeye tekabül eder. Aynı sınıflandırma Domenico Gundisalvi'de de varken, San Ilariolu Goffredo *intellectus* ve *intelligentia*'yı birleştirip dördüncü element olarak ateşi koyar. Origenes'in (185-253) *Perì Arkhon*'un dördüncü kitabında önerdiği duyu-imgelem-zihin üçlemesi yazının üç anlamına tekabül eder: tensel (metinsel, tarihsel-gramatik), psişik (ahlâkî), tinsel (Origenes'te *anagoghè* terimiyle de karşılanan alegorik-mistik). İmgeyi ruhanî anlamına taşımak safî düşünsel olana dönmek demektir, aynı şekilde, ahlâkî yorum duyarlıktan imgeleme geçmek anlamına gelir.

Buna karşılık, imgenin zorunluluğu insanın sonluluğundan kaynaklanır. Aquinolu Tommaso, *Summa Theologica*'da (I, *quaestio* 84, VII. makale), mevcut yaşamda insan aklı bedenle karışmış olduğu için ruhun "sine phantasmate"yi (yani, *oudepote noei aneu phantasmatos he psychè*, *Ruh Üzerine* 431a16-17) kavrayamaması şeklindeki psikolojik durumu sabit kılar. Hayli etkin olan bu argüman biri fizyolojik, diğeri psikolojik iki belirtiden yola çıkar. Bir yandan, eğer akıl bedensel organlardan yararlanmasaydı, bu organların olası lezyonları karşısında tutuk kalınmazdı (onyedinci yüzyıl dinsizliğinde yeniden görünecek olan bu Aristotelesçi temaya göre, Cyrano de Bergerac'ın dediği gibi, eğer ellerimiz yerine toynaklarımız olsaydı eller hakkında çok şey biliyor olurduk). Diğer yandan, herkes, bir şeyleri anlamak için bir fantazmanın biçimlenmesi gerektiğini ve bir şeyi başkalarına anlatmak istediğimizde aynı şeyin olduğunu görür. Bizler imge aracılığıyla anlarız, yani anlamak için imgelere ihtiyaç duyarız, ama bu aynı zamanda bir imgeyi biçimlendirme olasılığının gerçekleşmiş bir bilginin rüyası olduğu anlamına gelir: örnekler yoluyla açıklayabilecek düzeye geldiğimde Pythagoras'ın teoremini anlamışım demektir. Bu nedenden ötürü ve modernlerde de (Comenius, Lessing, Garve) yeniden belirecek olan bir değer uyarınca, örneklik kuramı sadece dogmatik tipte bir pedagojik açıklama öğretisi değil, aynı zamanda bir araştırma aracıdır. Bu, Tommaso –imgenin düşüncedeki rolünü yadsıyan kişiye karşı gelerek– birinci itiraza (akıl, fantazmalara ihtiyaç duymaksızın düşünsel türler vasıtasıyla anlayabilir), yargının anlaşılabilir bir şey olduğu ama eylem hâlindeki bir şeylere, örnek teşkil edebilecek tekil bir olaya referansta bulunmadan var olamayacağı cevabını verdiğinde görülür. İkinci itiraza (imge duyulara, aklın imgeleme bağımlı olduğundan daha çok bağımlıdır ve eğer imgelem duyular olmadan anlamı düşünebiliyorsa, haklı olarak akıl da imgeler olmaksızın düşünebilir) verilen yanıt ise *aisthema*'nın kendisinin idealizasyon olduğu bir durum yaratır: eğer duyum bir fantazma ise, imgelemin duyulara ihtiyacı olmadığı ölçüde akıl imgeleme ihtiyaç duyar. Bu ince bir noktadır: temelde imgelem duyuma yönelik bir işlev değildir, zira *aisthesis*'in fantazmatik bir karakteri vardır; fantazmaya atanmış olan akıldır, çünkü yargı örneğe ihtiyaç duyar. Tommaso üçüncü

itiraza (bedensel olmayan şeylerin fantazmaları yoktur, o yüzden imge hiçbir zaman duyusal olanı aşmaz, oysa bizler Tanrı, melekler ve ebedî varlıklar gibi düşünsel şeylerin kavrayışına sahibizdir) geldiğinde Dionysios'a destek verir ve Tanrı'yı neden (sonuçlardan nedenlere geriler), itibar (olumsaldan zorunluya) ve yadsımadan (ampirik olanın dışlanması) ötürü tanıdığımız gözlemini yapar. O hâlde, tıpkı Aristoteles'e göre eğriyi insan burnunu düşünerek ama insan etini de göz ardı ederek kavramamız gibi, burada söz konusu olan, olgusal olanın aşılmasıdır. Negatif desteğini ampirik olanda bulan benzer bir aşma hareketi, yalnızca Tanrı için değil, tüm diğer anlaşılabilir şeyler için ya da yadsıma (yani, soyutlama) için veya bedensel şeylerle bir tür kıyaslama (yani, analoji) için geçerlidir.

İleride soyutlama ve genel düşünceler konusuna gelindiğinde bu argümanların ampirizm içinde yeniden faal hâle geleceğini göreceğiz. Böylece, dış duyularla, sağduyuyla ve bellekle ilişki içindeki imgelemin edimlerinin betimlenmesinin hangi nedenle hem tinin fenomenolojisi hem de temel bir gnoseoloji olduğu anlaşılır. Roger Bacon (1214-1292), Aristoteles'in *Fizik*'inin dördüncü kitabı üzerine yazdığı *quaestiones*'te şu tasviri önerir: tikel duyu *species*'i (*eidos*'un Latincesi) öğrenir; tür fanteziye, dolayısıyla onu maddi koşullardan soyutlayarak potansiyel akla transfer eden edimsel akla gider. Gnoseolojik sorun, psişik işlevlerin bedensel yeri etrafında dönen (günümüz için çözümden bir hayli uzak) beyin fizyolojisi tartışmalarında da gözlenir. Çok genel kavramlarla ve tıpçılarla filozoflar arasındaki eğilimsel uyumsuzluk çerçevesinde (birinciler *sensus communis* ve *imaginatio*'nun bedensel işlevlerini ayrıştırmada daha dikkatli ve de *imaginatio* ile *phantasia* arasındaki –daha çok– ruhanî boşluğu azaltma eğilimindedirler) duyguyu akılda tutmanın beynin ön kısmına, yeniden işlemenin orta kısma ve belleksel arşivlemenin beynin arka kısmına yerleştirildiği söylenebilir. Bu son nokta üzerinde total bir konsensüs vardır, aynı şekilde, beynin ön kısmının akılda tutma işlevi üzerinde de geniş bir uyum söz konusudur; ancak, *phantasia*, *imaginatio* ve *sensus communis* arasındaki (sadece sözcük düzeyinde de kalmayan) belirsizlik, imgeleme ev sahipliği yapan ortadaki melekenin yerine dair tartışma-

lara da doğal olarak sirayet etmiştir. Bu neredeyse uçucu aradalık hâlinden ötürü Bartolomeo Anglico bu orta kısma yargı ve aklı yerleştirirken, örneğin, Theodoricus Chartrensis *imaginatio*'yu, Domenico Gundisalvi de birbirinden ayrıştırdığı hayvanlardaki *imaginatio*'yu ve insanlardaki *cogitatio*'yu yerleştirir.

Aklın benzeri

Hekim ve filozof İbnî Sina (980-1037), *Ruh Üzerine* adlı yapıtında, bilme edimi içerisinde duyarlıktan akla geçişin fenomenolojisini sunar: *sensus communis*'in hemen ardından beynin ön kısmının sınırlarına yerleştirilmiş olan (*imaginatio conservatrix*, yani Arapçası'yla *khaial* –hayal– olarak) imgelem, formları soyutlayan, yani *species*'i, *hyle*'siz *eidos*'u muhafaza eden biçimlendirici bir melekedir. Bu işlem, duyular olmadan zihinde hiçbir şeyin olmayacağı biçimindeki skolastik normun bir ifadesi olarak da okunabilir. Ancak, belli bir ölçüde (duyarlılığın ve zihnin ortak kaynağı olarak imgelem biçimindeki hipotezle uyumlu olarak) bunun tersi de geçerlidir: imgelem algıya müdahale eder, onu mümkün kılar. O yüzden, Kant'ta da görüleceği gibi, akılda tutma algının kurucusudur: bellekten yoksun olan dış duyular sürekli bir deneyime sahip değildirler; noktaları tutma imkânına sahip olmadan çizgiler elde edemeyiz, önceki durumların kaydı olmaksızın olanları tanıyamayız. Hareket hâlindeki bir yağmur damlasının algılanması algılamadan daha fazlasıdır, bunun anlamak için yağmur damlasının kimliğini tanımlayan ve hareketini kayıt altına alan belleğin aktif müdahalesini hatırlamak yeterli olacaktır. Akılda tutma da her zaman için başsız (acefala) bir işlevden daha fazlası olmuştur: akılda tutma tam olarak burada başlar. Üçüncü olarak, beynin orta kısmına yerleştirilmiş olan (hayvanlardaki) muhayyile ve (insanlardaki) düşünme yetisi gelir. İmgelemin düşüncellik (idealità) olarak bir araya getirdiği formlar birleştirilir ve ayrıştırılır; *figmenta*'nın ayrıştırılması ve yeniden bir araya getirilmesi olarak *phantasia*'da hakim biçimde gördüğümüz ve onsekizinci yüzyıl *Schulphilosophie*'sinin *facultas fingendi* kavramında yeniden ortaya çıkacak olan şey işlev-

dir. Yeniden üretici olanla (formun basitçe akılda tutulması) üretici olan (formun serbestçe toplanması) arasında bir ilişkinin söz konusu olduğu da söylenebilir, ancak yeniden üretimle üretim arasında sürekli bir gelişimin biçimlendiği gayet açıktır. İmgelemle akıl arasındaki ilişki de süreklidir: hayvanların muhayyilesiyle insanların düşünme yetisi arasındaki fark akılla aklın benzeri arasındaki farktır. Dördüncü olarak, tekil duyularda duyarlığı aşan şeyi ilgilendiren sezme gücü (*vis aestimationis*) gelir: algılanan her şey sadece maddesiz biçime değil, bir anlama da sahiptir. "Senso" (anlam, duyu) sözcüğü hem estetik varlığa hem de mantıksal anlama gönderme yapar. Sezme gücü, duyuma duyum olduğu için değil, anlamı için değer verir; algılanan şey sadece kendisi değil, aynı zamanda başka bir şeydir (örneğin, köpek yalnızca bir köpek değil, aynı zamanda köpeğe bir *örnektir*). Sezme gücüyle tin denilen şeye yaklaşılır. Bir taraftan, bir niyet veya değer safî duyu boyutunu aştığına göre duyusal şeylerin de hafızasının olup olamayacağı şeklindeki Aristotelesçi ve Plotinosçu soruna temas eder; diğer taraftan, hayvanlarda da işleyerek, algılanan bir şeyin hatırasını muhafaza edecek düzeyde olan her canlı için aklın benzeri olma işlevini yerine getirir. Hatta pratik bir akıl yürütmeyi yönlendirir: koyun, hissedilebilen veya hissedilemeyen imgeler birliği (kurt-korku, kuzu-merhamet) üzerinden işleyen ve hem deneyimle kazanılan hem de doğuştan gelen kriterlerden faydalanan bir yargı uyarınca kurttan kaçar, kuzusunu yanına alır. Hayvanın bu üstün yargı yetisine, sezgi gücü tarafından icra edilen bu yargıya Arapça'da *wahm* –vehim– denir. Aristoteles'in *De Motu Animalium*'da işlediği görüşe göre, imge eylemin nedeni, yargının aracıdır. Aristoteles'e nazaran İbnî Sina bu ayrımı daha da ileri götürür; buna göre, imge ne haz ne de acı getirir, keyif veya keyifsizlik yargısı hem algıyla (zamansal olarak) birleşik hem de (gnoseolojik ve ontolojik olarak) algıdan ayrı bir işlemdir, zira *wahm* imgeleme yardımcıdır. Beynin arka kısmına yerleştirilen beşinci ve sonuncusu, tarif edilen ayrımın mantığını doğrulayan, *mneme* (*vis memorialis*, duyusal formların belleği) ve *anamnesis* (*vis reminiscibilis*, *recordatio*, sezgi gücünün duyusal olmayan niyetlerinin belleği) arasındaki ayrımı tekrar eden *vis memorialis et reminiscibilis*'tir.

Algılama düzeyinde soyutlamanın varlığı her zaman bir gizem olarak kalır. Aquinolu Tommaso'nun hocası Albertus Magnus'un (1280'de ölmüştür) *Ruh Üzerine* adlı eserinde dış duyulardan iç duyulara geçişi sağlayan *sensus communis*'in rolü bir hayli önemlidir. Sağduyu duyumun fantazmalarını birleştirir, imgelem formun sentezlenmesini sağlar, sezgi gücü davranışı belirler, *phantasia* böler ve birleştirir. Tüm bu düzeylerde soyutlama –yani, kendi maddî kökeninden ve ardından olgusal bağından kopan, ve fantazmaların yeniden bir araya getirilişine (bu yeniden bir araya geliş *cogitatio phantastica* ile, yani *phantasia*'nın kendisinin bölünmesi ve birleştirilmesi edimiyle sonuçlanır) hayat veren formun çok karmaşık bir yolla akılda tutulması– işlemektedir. Akılda tutma, imgeleri niyetlerle, niyetleri imgelerle ve niyetleri niyetlerle bir araya getirme melekesidir; yani, duyusalın düşünselle, düşüncenin eylemle sentezidir. Bu yüzden, Albertus kendinden önceki geleneğe gönderme yaparak *phantasia est aliquid rationis* diye yazar. *Sensus communis* gibi tekil duyunun da sentetik ve idealleştirici bir değeri vardır, *phantasia*'yı düşünceden ayırmak zor gözükür. Bu noktada aklın benzerinden nasıl ayırt edilebileceği sorusu yeniden ortaya çıkar, çünkü iki durumda da idealizasyon düzeyinde hareket edilir.

Geleceğin izleri

Geçmişi akılda tutmak muhakeme yapmak demektir ve muhakeme yapmak geleceği görmektir. Öngörüler buna somut bir örnek teşkil eder, kehanet de bir örnek olabilir. Aristoteles'in rüyalardaki kutsallık üzerine çalışmasında konu ettiği *communis opinio* kavramına göre, uyuduğumuzda, uyaranların yokluğu, kaderimiz üzerine muğlak öngörüler sunan uzak ve yakın belleksel izlerin yeniden canlanışını beraberinde getirir.

Buna göre, kehanet, yalnızca tek bir bireyin kaderine değil, aynı zamanda, Musa'dan (bir başka Semitik kahramanın, Hanibal'in yanı sıra Yahudi patriyarka ile de özdeşleşmiş olan) Freud'a, rüyalarda ve

rüyaların yorumlarında Tanrı'yla olan bağlarına tanıklık etmiş bir halkın kaderine bağlanır. XIII-XIV. yüzyıl İbranicesi'nde *vis imaginativa* (*ha-Kòah ha-medamèh*), *imaginatio* (*dimaiòn*) ve *imago* (*dimùi*) sözcükleri birbirinden ayrılır: bir taraftan, yerlere düşmüş olan insanlık imgeleri izlemek için soyut hakikatlere sırt çevirir (o yüzden, imgelem şeytanî bir şey olabilir). Diğer taraftan, imge, tersinden bir süreçle hakikate geri dönüşün bir yolu olabilir. 1270 yılında İtalya'da hayli etkin bir kabalist olan Abrahàm Abulafia, İbrani alfabesinin *dimaiòn* sözcüğünü meydana getiren harflerini temel alan üç dilli bir anagram yaratmıştı: mediòn (duyularla soyut idealar arasındaki ortanca), deimòn (şeytanî), medinì (pratik ve politik faaliyetin enstrümanı). Aynı şekilde, 1310 ve 1325 yılları arasında Roma'da faal olmuş olan Jehudàh Romano'da kavramları imgelere dönüştüren imgelemin şematik bir işlevi bulunabilir: imge, simge hâlini alarak soyut kavramı sentezler.

İmgelemle kehanet arasındaki bağın en büyük yorumcusu İbnî Meymun'dur (1135-1204). Etkileyici eseri *Belirsizlikler Rehberi*'nde, İbnî Meymun, düşünsel temsillerle (*siiurìm sikhliìm*) muhayyel temsiller (*siiurìm dimoniìm*) arasında ayrım yapar. İmgelem, yüzünü geleceğe dönen geçmişin ve ruh için hazırlanan maddenin akılda tutulması ve kombine edilmesidir; kehanet doğanın davranışlarını yüceltmez. Akılda tutmadan kaynaklanan üretkenliğin zorunlu olarak tekrara dayanmadığı bundan daha iyi açıklanamaz. Kehanette geçmişin izleri olacak olanı söylerler ve İbnî Meymun mükemmel biçimde bu özelliği yakalar. İmgelem iki doğrultuda pasiftir: akla maddî olanı verir ve aklın soyutlamalarını imgelere dönüştürür; ancak, geçmişi zihinde tutmanın öngörüye dönüştüğü kehanetin kusursuz işlevi tam da bu ikilikte yer alır.

Bu anlamda, Moses Mendelssohn, *Güzel Sanatların Temel İlkeleri* (1757) adlı eserinde, bir resme dikkatle baktığımızda imgelemin bugünden geçmişi gördüğünü ve makûl biçimde geleceği tahmin ettiğini savunabilecektir. Manzoni'nin *Geri Dönüş* adlı eserinde de aynı şey vardır: "Düşüncelere gömülmüş hâlde / Sayılı günler geçti / Ve daha doğmamış yılları / Hatırladı Danïel." Danïel kehanette bulunur çünkü

hatırlar: burada sıradışı bir deneyim söz konusu değildir. Örneğin, niçin sabahları saat çalmadan bir saniye önce uyandığımız sorulabilir. Burada hafızanın bir eylemi, içimizdeki saate yazılı bir iz söz konusudur; hafıza yalnızca akılda tutma değildir, daha radikal biçimde zamansallığın kuruluşunun pozitif şartı da olabilir. Leibniz'in derin görüsüne göre, geçmiş ve gelecek insan gözüne uygun biçimler değildir; bir monada gerçekten bakabilen biri, sadece onun kökenini değil, kaderini de okur (her birimizin, örneğin, bir hekimin klinik gözünden beklediğimiz şey).

II.

Hümanizmden Barok'a

Domus phantasiae

Baldus'un fantezi evi bir oksimorondur; sağır edici bir sessizlikle, hareketsiz bir hareketle, kuralsız bir normla doludur; fantazmalar, düşler, akıldan yoksun düşünceler, görünümler havada uçuşur. Bu, Bosch'un dünyasıdır, yani "içerisinde herkesin beyinle didiştiği ve sinek avladığı deli kafesi". Nitekim, fantezi ve delilik akla içkindir. Brucker'in peripatetik* Padovalılar arasında saydığı Folengo, *cage aux folles* içine "Venedikli Paolus ve Pietro Ispano'nun bin atını" da katarken, Kentauros "Albertus Magnus'un düşlerini ele geçirir, çünkü o herkese faydalı hâle gelmek, her şeyi bilmek, kargaların beynini çıkartmak, elleriyle balık yakalamak ve kilitleri anahtarsız açmak ister". Dolayısıyla, fanteziyi övmek deliliğe methiye düzmekten farksızdır, Folengo'nun evi Erasmus'un *stultifera navis*'inin bir başka versiyonudur. Ama eğer fanteziden imgeleme gelirsek, fantazmaların garip birlikteliği içerisinde deliliğin normu olan şeyin, fantazmaların düzen içerisinde akılda tutulması esnasında gerçeğin kuralı olduğunu fark ederiz.

Marsilius Ficinus'ta (1433-1499) imgelemin mekânı olan ruh, tüm kavramların *formulae*'sini içerir, bunlar bireysel olanla karşılaşma sonucu kolayca yeniden canlandırılmışlardır (hatırlama). İmgelem, yalnızca şeyin temsili değil, onun bir *nota*'sıdır da, yani sadece dışarıyı

* Peripatetik: Gezinimci; derslerini gezinerek veren Aristoteles'in okulu kadim Yunan'da peripatetik okul diye anılırdı. Bu anlamda, Aristotelesçiliğe peripatetizm, onun izleyicilerine de peripatetikler denir. (ç.n.)

değil, içeriyi de gösteren bir tür harf ya da hiyerogliftir. Nitekim, evren, bilgenin okuyabileceği Fenike, Mısır ve Asur harflerinden müteşekkildir, dolayısıyla (*De Vita*, 1489, III, XIX-XX), kozmoz, dünyanın tinine ve astral ışımalara yoğunlaşılarak, imgelem yoluyla yeniden temas kurulan bir figürdür. Giordano Bruno (1548-1600), Domenikenlerin Aquinolu Tommaso'nun katkısı ve işlenmiş bellek üzerine düşüncelerini Ramon Llull'un Fransisken kökenli bellek sanatlarıyla birleştirir. *Cantus circaeus*'ta (1582) *Ad herennium*'a göndermede bulunur ve *loci*'lerin saraylarda sütunların üzerine, köşelere vb. yerleştirildiği, ancak bunların birbirlerine ne çok uzak, ne çok yakın, ne de çok benzer olmaması gerektiği gözlemini yapar. Burada söz konusu olan sadece teknik değil, gerçek anlamıyla bilmektir. *De Umbris Idearum* ideaların gölgelerinden içsel bir yazı gibi bahseden Hermes'le açılır ("De umbris idearum ad internam scripturam contractis liber est"), Phylotimos bunu bir Mısır gizi olarak değerlendirir, kılı kırk yaran Logifer ise hor görür; böylece, Platonik yargıyı alt üst eden ama beraberinde temel koşullarını da açığa çıkaran belleksel projeye (progetto mnemonico) abartılı bir bağlılıkla, Brunocu *Ars memoriae*, doğrudan, ideaların gölgelerinin işareti altına yerleştirilir. 1584 yılında, Yates'in de hatırlattığı gibi, bir ramist* olan Alexander Dicson, *De umbra rationis* ile birlikte –Kant'ın karakter üzerine çalışmaları felsefe taşı üzerine araştırmalarla aynı standartta kabul etmesine benzer biçimde– Bruno'nun *De umbris*'inin hermetik fantezileriyle dalga geçecekti. Gene de, hiyeroglifin yarattığı çekim içerisinde, ilkesel olarak, farklı olana karşı basit gizemci bir sevda söz konusu değildir. Burada söz konusu olan, daha çok, Yunanlar kadar eski bir gelenektir. Gizemcilik ve Mısır hafızası hipotezi, *Timaios*'taki Solone ve Sais rahipleri anekdotunda ortaya çıkmıştı, tarihyazımı düzleminde ise hiçbir halkın Mısırlılar kadar kuvvetli bir hafızaya sahip olmadığını düşünen Heredotos'ta da mevcuttu; hipotez sonraları bir *topos*'a dönüşerek Plutarkhos'ta, Abderalı Ecateus'ta, Porphyrius'un *Vita pitagorae*'sinde ve İskenderiyeli Clemens'in *Stromata*'sında görüldü. Bu Mısır romantizmi üzerine biraz düşünmek gerekir. Eğer hermetik

* Fransız hümanist, mantıkçı ve eğitim reformcusu Petrus Ramus'un (1515-1572) izleyicisi. (ç.n.)

ve hiyeroglifik bilme Yunanları bu kadar çektiyse, bunun nedeni Yunanların burada mutlak bir farklılık değil, kendi düşüncelerinin kalbinde yatan şeyin bir başka yüzünü bulmuş olmalarıdır: duyusalla düşünsel arasındaki ilişki, gerçeklikle idea arasındaki bağ ve onun bilinebilirliği.

Tommaso Campanella (1568-1639) için duyumsayan ve anımsayan ruh, muhayyel ve söylemsel ruhla aynı şeydir: çok şey hayal edenler, aynı şekilde bu şeyleri hisseder ve zihinlerinde tutarlar; burada tahayyül etme (immaginare) düşünce birliği oluşturmaktır ve bu çerçevede Platon'a, yani *Theaititos*'a (*Şeylerin ve Büyünün Anlamı* II, XXI) özel bir gönderme yapılır. O hâlde, imgelem bir yeniden bir araya getirme sanatıdır: gökyüzünde bir kale ya da yüz başlı bir adam düşünülür, çünkü bir kale ve bir adam görülmüştür, yani –Aristoteles'in aksine, anlamın sadece bir pasiflikten ibaret olmaması, Leibnizci anlamda tam-algı (appercezione) denilen şeye, yani öz bilincin aslî bir formuna da sahip olması sonucu daha da kolaylaşmış bir pratik eşliğinde– yeniden birleştirici bir yol izlenmiştir.

Bu ufuk dahilinde imgelemin bedensel işlevleri etrafında uzun süreli bir ilgi gözlenir. Aristoteles'ten Galenos'a, İbnî Sina'dan Marsilius Ficinus ve Gianfrancesco Pico'ya, dolayısıyla Pomponazzi, Pedro Mexia, Montaigne ve Malebranche'a, imgelemin bu boyutu Rönesans'ın icat etmediği ama yeniden canlandırdığı sabit bir nokta olarak kalır. Ebedî adanmanın en güzel hâline, *Malade imaginaire*'in (17 Şubat 1673 tarihli) dördüncü temsilinde sahnede kan kusan ve kısa bir süre sonra ölen Montaigne'de rastlıyoruz (aynı şekilde, iki yüzyıl sonra Mallarmé, doktora bir önceki akşam yaşadığı zararsız spazmı anlatırken bir spazmla boğularak ölecektir). Pomponazzi'ye göre (*De incantationibus* IV, 53-54), eğer doğa imgelemden etkilenebiliyorsa, o hâlde, imgelemi yeniden doğal nedenlere bağlamak bizi mucizeden kurtarır – ona ateizmin efendisi ününü kazandıran şey de budur. 1700'lerin telkin ve hayvan manyetizması kuramcısı Mesmer, Freud'un öncüsü olmasından önce bu geleneğin bir mirasçısıdır; melankoli üzerine çalışmalar yapan Burton (1577-1640), kökleri Theophrastos (*De phantasia*'nın yazarı) ve Aristoteles'e ka-

dar giden bir *episteme*'yi yeniden kabul edecektir; aynı şekilde, Breuer ve Freud'un *Histeri Üzerine Çalışmalar*'da dile getirdikleri, histeriğin geçmişin anımsatıcılarından mustarip olduğu biçimindeki hipotez bütünüyle ve bilinçsizce Aristotelesçidir.

Asılmış kurtlar ve çarmıha gerilmiş aslanlar

Rönesans ile birlikte imgelemin sanatta uzmanlaştığını anlamlandırmak için Bacon'ın tek bir sözünü anımsamak yeterli olacaktır: "Historia ad Memoriam refertur, Poësis ad Phantasiam, Philosophia ad Rationem". Bacon, fantezi hakkında tam da bir skolastiğin yapabileceği şekilde konuşur, kapsayıcı başlığını imgelemde bulan akılda tutma melekesinin alanı sanatsal özgüllüklerden yoksundur. Juan Huarte de San Juan'ın (1529-1591) *Examen de ingenios para las ciencas* (1575) adlı eserinde, Croce'nin Bacon'ın öncüllüğü olarak işaret ettiği felsefe-akıl, tarih-hafıza, şiir-fantezi ayrımları, ne üretken imgeleme bir övgü ne de bir "sanatsal" karakterizasyon olarak görülür. Huarte için bilimler ya zihnin (teoloji), ya hafızanın (hukuk), ya da imgelemin (politika) bilimidir. Yaratıcılık evrenselden tikele geçişe izin veren duyusal yargı olduğundan (tam da Kantçı şemada, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nin tipik bir yargısında olduğu gibi), ayrım yalnızca bir melekenin diğeri üzerindeki göreli üstünlüğüne işaret eder: akıl Tanrı'yı, insan vücudunu ya da toplumsal bünyeyi araştırır; imgelem bu bilgilerin uygulanmasını yönlendirir, bu anlamda, ironik biçimde, Cervantes Don Quijote gibi bir yazı karakterini "ingenioso hidalgo" olarak nitelendirir.

Bu noktada, imgelem, yeniden örneklerin ve duyusal figürasyonun konu edildiği bir yargı kuramına girer. Tam da bu nedenle, Bacon, genç Descartes ve pek çok çağdaşı gibi, *inventio*, *iudicium* ve *elocutio*'yu sıralayan, yani retorik ve duyusal öğeleri muhakeme sanatı içinde bir araya getiren bir mantığı işler. Mantığın bu şekilde genişletilmesi, yalnızca bir doğrulama organı değil, aynı zamanda bir keşif sanatı hâline getirilmesi, özellikle psikolojik başlıkların imgelem veya de-

hanın alanına dahil edilmesine karşı çıkan Kant tarafından *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ikinci baskısının önsözünde eleştirilecektir. Kant bu lanetlemeyi dillendirdiğinde, bunu, en azından (1555 tarihli *Dialettica*'nın yazarı) Ramus'tan beri yayılmış olan bir eğilimi sansürleme bilinciyle yapar. Eğer Rönesans'tan Maniyerizm'e geçişe bakılırsa ve ardından muzaffer yürüyüşünü yapan Modern, taklide sırtını dönen sanattaki imgelemin yüceltilmesi olarak selamlanırsa, en azından iki hataya düşülmüş olur. Birincisi, mimesis ile imgelem arasında bir boşluk olduğu postüla edilmiş olur: herhangi bir olasılık, ancak bir elma ve bir mandolini fotoğraflayan mimetik ile sapkın biçimde dönüştüren fantastik arasında kaba bir ayrım varsayıldığında mevcut olur; ancak ölü doğanın elması canlı doğanın elması değildir, tıpkı ressamın yatağının zanaatkârın yatağı olmaması gibi, kusursuz eksantriklik materyallerini duyulardan alır. İkinci hata mantıksal değil de tarihsel olduğundan daha az görünürdür: konvansiyonel (sadece Croceci değil) bir temsil uyarınca imgelemle sanatlar sistemi arasındaki evlilikleri mahkûm eden çağlar, aksine, yalnızca bir muhakeme kanonu olarak değil, aynı zamanda –sadece bilineni parçalara ayırma değil, yeniyi keşfetme kapasitesinde de olan– bir bilme organı olarak istenilen bir mantık çerçevesinde, retorikleştirme ve psikolojikleştirme yoluyla fantezinin geri alınmasına yardım eden çağlardır. Descartesçı ve Spinozacı Tschirnhaus'un *Medicina mentis* (1686) adlı eserinde, tıpkı Alman Aydınlanmasının ön ayak olduğu ve Thomasius'ta vücut bulmuş olan "Akıl Öğretisi" ve "Hakikât Yolları"nda (yani, icat etmenin mantığı ve psikolojisi) olduğu gibi, imgelemin, dehanın, zekânın vb. mantık içinde varsayılmasıyla karşılaşırız. Thomasius'un büyük rakibi Wolff için bile *Witz** mantıksal icat için gereklidir. Baumgarten'i entelektüalizmi nedeniyle eleştirmek yerine, estetiği mantığın küçük kızkardeşi olarak tanımlarken zihninden ne geçtiğini anlamaya çalışmak gerekir.

Modernlerin isteğe bağlı olarak sanata imgelem atfetmedikleri düşünülürse, esas sorun duyusal öğelerin muhakemeye dahil edilmesinin

* Almanca'da akıl, fikir, zekâ, şaka, nükte. (ç.n.)

ne ölçüde modernlere özgü olduğunu bilmektir. Temelde, hayvan muhakemesini işleyen *Analitici posteriori*, estetik ve mantığın ifade analizi içerisinde birbirine sıkı sıkıya bağlandığı *Perì hermeneias*'la aynı şekilde Aristoteles'in *Organon*'unun bir kısmını oluşturur. Hayvan muhakemesinin, yani akla benzer mimetik tavırlar sergileyen duyusal akıl yürütme biçiminin Rönesans'tan Descartes'a ve ilerisine, hatta bir başka biçimde ondokuzuncu yüzyıl eşiğine uzanan tematizasyonu bu çerçeve içerisinde açıklanabilir. Aristotelesçi ve İbnî Sinacı saike, şüpheciliğin yeniden doğuşu ve Bruno, Telesio ve Campanella'nın dünyaların çoğulluğu ısrarı (XVII. yüzyıl Fransız dinsizliğinde güçlü bir görüştür) eklenir.

Bu olgunun büyük kahramanı, *Quod animalia bruta saepe ratione utantur melius homine* adlı eseri onyedinci yüzyılda dinsiz Naudé tarafından yeniden basılan ve kendi eseri *Dictionnaire*'i ona adayan Bayle dolayımıyla Leibniz'in *Théodicée*'sine kadar ulaşan, Pordenoneli Gerolamo Rorario'dur (1485-1556). Hayvanlar, Rorario'nun farklı Avrupa ülkelerinde görev yapmış ve Roman dünyasındaki uyuşmazlıkların tanığı olmuş bir papa elçisi olarak hâlâ umut beslediği yozlaşmış insanlığa göre daha tercih edilir olabilir. Bu değerlendirmenin ahlâkçı bir tat taşıdığı açıktır; ama eğer Rorario karşıtını önerebiliyorsa, bu, duyumun izinde akılcılığın bir kalıbını bularak hayvanların aklı ve ruhu üzerine bir söylemi makul hâle getirmiş olan kesintisiz bir geleneğin güç sahibi olmasındandır. Eğer akıl yaşamın gayelerine hizmet etmek zorunda olsaydı, insan eylemi arıların ve kunduzların çalışkanlığından ayırt edilemez olurdu. Dahası, Montaigne ve ardından Rousseau'nun dillendirdiği bir söyleme göre, insan içgüdüler alanıyla karakterize edilir, ancak insanlar ve hayvanlardaki ortak yansımasız temel, acıma ve öz-kontrol gibi insanların tekelinde bulunan ahlâkî itkilerin temelidir. Yani, Bayle, Rorario'yu tartışarak, yalnızca duyumsayan bir ruhu değil, düşünceyi, anımsatıcıları ve ideaların mukayesesini de bir sonuca vardıran *topos*'u –sopa görünce kaçan köpek durumundaki *expectatio casuum similium* (*Dictionnaire*, *Rorarius* maddesi)– sunar. Bu kadim bir argümandır ve aklın benzerinin bu tanımı mimesisle metheksis arasında salınır. Birinci hipoteze

göre hayvanlar aklın ve ahlâkın taklidine sahip değildirler; Cicero ve ondan da önce Stoacılar tarafından izlenen yol şudur: köpek sahibini sevmez, kurt kuzudan nefret etmez, onları kavuran alenî tutku mekanik bir güdü değildir. Ancak, bu nokta üzerine Stoacılarla tartışan Plutarkhos, *De solertia animalium* adlı eserinde metheksis sonucuna varır: filler, papağanlar, karatavuklar gibi çalışkan ve titiz, kaplumbağalar gibi saf, yunuslar gibi dost canlısı hayvanlara dair sonu gelmeyen safsataları desteklemek istemesek de, eğer insanlar hayvanları hata yaptıkları için cezalandırıyorsa ve eğer bir köpeğin tedirgin edici delilik gösterisi az rastlanır bir şey değilse, akılla gerçekten yapacak daha çok şeyimiz olduğu sonucuna varmak gerekir. Fillerin de bir dinsel anlama sahip olduğunu kabullenmek küçük düşürücü olabilir, ancak bu gözlemlerin Darwinci yaklaşımına rağmen, Rorario diğerlerini korkutmak için asılmış kurtları kendi gözleriyle gördüğünü, Afrika'da gene aynı nedenle aslanların çarmıha gerildiğini duyduğunu söyler.

Bayle'in ondaki Raymond Sebond apolojisinin esas olarak bir hayvan apolojisi olduğunu yazarak ironikleştirdiği Montaigne (1533-1592) bu çerçeve içine yerleştirilebilir. İnsanlar hayvanlardan daha çok acı çekerler, çünkü daha çok imgeleme sahiptirler, ancak niceliksel bir fark söz konusudur, imgelem düşüncedir çünkü benzer sonuçlardan benzer nedenlere varmak gerekir. Montaigne, *Essais*'de dövülen köpek örneğiyle beraber başka bir örnek verir ve gladyatörler tarafından donmuş bir nehri geçmek için kullanılan tilkinin hikâyesini anlatır: Tilki kulağını buza yaklaştırır, eğer suyun yakınlığından nefret ederse, akıl yürüterek bundan kabuğun çok ince olduğu ve güvenilemeyeceği sonucu çıkarılır. Benzer bir akıl yürütme, Khrysippos'un bahsettiği, sahibini ararken bir yol ayrımına varan ve iki hipotezi eleyip üçüncüyü takip eden köpeği yönlendirir. Malebranche, Montaigne'i Tertullianus ve Seneca ile birlikte aşırı fantastik bir triptiğin içine yerleştirerek eleştirmiştir. Montaigne'i dâhiyane bir ölüm duygusuna ve ölümün temsilinden bir tür hastalıklı hoşnutluk duymaya iten ve de Pascal ile tümüyle uyumlu olan bu ahlâkçı azar baştan sona yanlıştır, zira ölüm imgesi manyakça bir mutluluk uyandırmaya değil, bizden öncekilerin

hatırasını muhafaza etmeye (tüm bir *Essais* projesi erken kaybedilen dost Etiénne de la Boétie'yi hatırlama arzusundan doğar) ve bu yolla kendi ölümümüze hazırlanmaya hizmet eder. İnsan imgeleminin hayvan imgeleminden niceliksel üstünlüğünü gösteren bu noktada akıl artık araçsal değildir, yaşamın ihtiyaçlarına hizmet etmez, hayata hayatın sınırlarını gösteren ölümü getirir. Felsefe yapmak ölmeyi öğrenmektir, ölümcül tehlikeleri tahayyül etmek iyi bir ölüme ve felsefî bir yaşama hazırlanmak demektir.

Lumen naturale'nin muğlaklığı

Tasso'nun tersine, Montaigne, kendine, her düşüncede delilik olup olmadığını, deliliğin yalnızca yabancılaşmış şairin düşüncesinde mi olduğunu sorabiliyordu. Ve tabii Descartes (1596-1650). İmgelem karşısındaki Kartezyen tavır "differentia inter imaginationem et intellectionem clare ostendit" deyişiyle açıklanabilir. *Meditationes de prima philosophia*'nın (1641) altıncısında imgelem zihinden bütünüyle ayrı tasvir edilmiştir: estetik açıdan, algılama ve temsil düzeyinde bin kenarlı bir çokgen ile on bin kenarlı bir çokgen arasında temel bir fark bulamam, ama kavramsal olarak fark hayli büyüktür ve bana bunu öğreten zihindir. Tersine, renkler, sesler, tatlar, acı gibi temsil edebileceğim şeyler, düşünselden bütünüyle ayrı olmayan bir bilincin karakteristik olarak nesneleridir. O hâlde, kesinlik, bana birinci elde –zihni garantileyen– Tanrı'dan, talî olarak duyulardan ve imgelerden gelir. Tersine (*Discours de la méthode*, 1637, AT, VI, 37), eğer illüstrasyon imgelerle gerçekleşiyorsa, imgelerle düşünmeye (maddî şeyler için geçerli tikel bir düşünce biçimi olan imgelemi kullanmaya) alışkın kişiler, hayal edilebilir olmayan şeyin düşünülemeyeceği sonucuna varacaklardır; ancak, ruh ve Tanrı hiçbir zaman duyuların nesnesi olmamıştır, bunları imgelemle kavramak isteyen biri, sesleri veya kokuları duymak için gözlerini kullanmak ister gibidir.

İmgelem hafızayla bağlantılıdır, yukarıda gösterilen ilkeyle tutarlı olarak, Descartes, en azından eğilimsel anlamda, felsefe ile bellek

arasındaki modern düşünceye özgü ayrılığa işaret edip tarihsel bilgileri eleştirmiştir. Adrien Baillet, *Vie de monsieur Des-Cartes* (1691) adlı yapıtında, Descartes'ın meziyetleri arasında kitaplara pek meraklı olmamasını da sayıyordu. Bu bireysel gururun nedenleri örneğin 1640 yılının Şubat ayında Hogelande'ye yazılan bir mektupta gösterilmiştir: bilginin iki biçimi vardır, tarih ve bilim. Birincisiyle şu ana kadar bulunmuş ve kitaplara dahil edilmiş her şey kastedilir, ikincisiyle ise yeni sorunları çözme kabiliyeti. Bu ikinci faaliyet insanın otarşisini içerir. Kitaplar ancak tümüyle bellekte tutulamayan nosyonları muhafaza etmeye yarar (tıpkı *Phaidros*'ta eskilere yazının tavsiye edilmesi gibi). Ancak, Bacon'da da görülen bir argümana göre, kitabî bilginin temel sınırı yığılmadır; çok daha faydalı biçimde tek bir kitapta toplanabilecek nosyonlar bir kütüphanede dağınık ve karışık hâlde bulunurlar. Burada pratik bir ilke de söz konusudur: eğer hayat problem çözme (*problem solving*) ise, çözülmesi gereken çok sayıda sorun olduğunda dürüst bir insanın yükümlülüğü tüm kitapları görmek ya da okullarda öğretilen her şeyi bilmek değildir. Buradaki pozisyon gayet açıktır, ama karşımıza üç temel muğlaklık çıkar.

Birincisi, buradaki sonuçlara Descartes'ın bir süreç sonucunda ulaşmış olmasıdır. İmgelemin bilincin kaynağı olarak kabul edilmesinin ardından (bu, topikanın* ve bellek tekniklerinin değerlenmesiyle de örtüşür), *Yöntem Üzerine Söylem* ve önsözde yararlanılan eserlerle (*Diottrica, meteore, geometria*) birlikte, Decartes'a modern anlamda –aklın ve *bon sens*'ın karşıtı olarak– imgelemin mucidi sıfatını kazandıran, *Meditationes*'ten kopma anlamına gelen bir süreklilik çözümü devreye girer. Her ne kadar Descartes 1639'un Kasım ayında Mersenne'e yazdığı bir mektupta imgelemin matematiğe yararlı, metafiziğe ise zararlı olduğunu ifade etmiş olsa da, *Geometria*'da imgelemin yerine *imagination raisonnement*'ı koyar. İmgelem *vis intelligendi*'den ayrı bir destektir; Aristotelesçi bilgideki görmeye düzülen methiyenin ardından, Descartes'ın kısa süre önce icat edilen gözlüklerin görüşü-

* Topika (İt. Topica): Kadim filozof Protagoras'ın düşünce sisteminde genel kurallar anlamına gelen kavram daha sonra Aristoteles'e geçecektir. (ç.n.)

müzü babalarımızın (buradaki bağlamsal alay –"qui travaillent tant l'imagination des Philosophes" AT, VI, 85– dikkate alındığında kastedilenlerin filozoflar olduğu görülecektir) imgeleminin alışık olmadığı kadar uzaklara taşıdığı gözlemini yaptığı *Dioptrique*'te, imgelemle görme arasındaki karşıtlık bu çerçevede ortaya konur. İmgelem burada "hayal" anlamına gelir ve onun yerini gözlükler almıştır artık. Gene de, *Regulae*'nin çağında hâlâ bütüncül bir skolastik sistem devrededir: dış duyular alınır, *sensorium commune*'ye, oradan da *vis motrix* veya sinirler üzerinde işleyen ve zihinde bir düşüncenin doğmasına neden olan imgeleme aktarılır. Bu konuyla ilgili olarak –Gilson'un skolastik-Kartezyen endeksine bir göz atıldığında kolaylıkla fark edilecek olan skolastik kalıntılardan bahsetmeye bile lüzum yok– Stoacı ve Aristotelesçi bir patrimonyanın altı sıklıkla çizilmiştir. Aslında, örneğin onikinci kuralda, hesap gayet açıktır: fantezi figürlerini sağduyudan alır, hafıza bunları muhafaza eder, bu işlev sırasında bilinç hem aktiftir hem de pasif, yani hem mührü hem de yazı masasını taklit eder. Belli bir biçimde *nous poietikòs* ve *nous pathetikòs*'un bir araya getirilmesine yardımcı olunur. Nitekim, Descartes için bu seviyede tek bir meleke vardır: yeniden üretim (yazı masası) olduğunda bellek; yeni figürler varmış gibi yapıldığında (mühür) imgelem veya kavrayış (*concepire*); özerk bir düzlemde hareket edildiğinde ise *intelligere*.

Bununla birlikte ikinci muğlaklığa gelinir. Tarihsel farklılaşmaların gerisinde temel bir teorik belirsizlik vardır. Burada söz konusu olan, öncelikle, Descartes'ın dolayım olarak imgelemi ilkesel olarak devre dışı bırakmasının ardından modern felsefeye miras bıraktığı kaplam (estensione) ve düşünce arasındaki boşluktur. Ancak, Descartes'ın bilinci kaplamdan özgürleştirmesinin nedeni bu değildir. *Lumen naturale*'ye atfedilen rasyonel ayrıcalığı düşünmek bu noktada yeterli olacaktır (fanteziyle dalga geçen, *bon sens*'ı sıkıştıran bağdan ve fantezinin işlevi ve iyi anlamın kökeni *sensus communis*'ten bahsetmeye gerek yok): doğal ışık ve görmemizi sağlayan tüm aksiyomlar, tam da bu ışıkta ortaya çıkan abartılı bir şüpheye hiçbir zaman yenik düşmezler. Hareketin vücuda yapışık olması gibi zihin de akla yapı-

şıktır, irade bir figür gibidir; *Theaititos* ve *Ruh Üzerine*'nin intra-psişik hareketi, en azından paralellik ve analoji biçiminde, eşitliğin yalnızca düşünsel bir sekans olmamasının aynı zamanda gerçek bir boyutu da göstermesine benzer şekilde, yenilenir. O hâlde, eğer akıl vücuttan ayrı olduğu için üretkense, aklın üretkenliği aynı zamanda vücutla bir bağlantıyı ve dışsal bir etkililiği gerektirir. Tam da bu ilke temelinde (bunun Kantçı şematizmle ilişkisini ortaya çıkarmak lüzumsuzdur) Descartes'ta akılla imgelem arasındaki ayrımın arzu edildiği kadar net olmadığı gözlemi yapılabilmiştir.

Bu noktada en eski ve radikal üçüncü problem açıklığa kavuşur. Düşünce hem tinin bir operasyonudur hem de onda temsil edilen şeydir, böylece, psikoloji ve ontoloji arasındaki karakteristik karışıklığa bir katkıda bulunulur. Nitekim, Descartes için düşünce *cujuslibet cogitationis*'tir. Ampiriğin bu aşkın rolü, somut olarak Tanrı'nın varoluşunun ontolojik kanıtında ortaya çıkar. Augustinus, *Confessiones*'te, *cogito* olarak belleği Tanrı'nın varoluşunun kesinliği olarak ele almıştır: *Meditationes*'te de aynı şey olur. Düşünmek temsil etmektir, en azından duyusal düşünceler, yani şeylerin dışsal imgeleri düzeyinde (AT, IX, 29), ancak, örneğin *cogito* bu kadar görünür değildir. Gerçek anlamda düşünmek, gözleri kapamak ve duyulardan yararlanmaktır. Gözlerimi kapadığımda gerçek anlamda düşünceye doğru yönelirim ve Tanrı'nın doğuştan gelen düşüncesiyle buluşurum; bu doğuştanlık, işçinin ürünü üzerine vurduğu damgaya benzer bir iz gibidir (AT, IX, 40). İki ampirik katkıyı ortaya koymakta fayda var. Bir yandan, Tanrı'nın izi, bir imza veya bir monogram, yani bir resim galerisi olarak imgelemin işlevlerine tekabül etmeyen ama imgelem bir *tabula rasa* olarak düşünüldüğünde bu işlevleri gayet iyi kavrayan bir şeydir. Diğer yandan, bu damga benim içimdedir ve ben tam da sonluluğu hissettiğimde gerçek bir sonsuzluğun olmak zorunda olduğu sonucuna varırım; bu noktada sonsuzluk, benim bilgilerimin, yani benim dışımda gördüğüm şeylerin hakikatinin garantisi olacaktır.

İmgelem elenmemiş, yalnızca şekil değiştirmiştir, doğuştancılığın (innatismo) modern felsefeye eşlik edecek olan tüm zorlukları burada

başlar. Hayvan muhakemesini tümüyle mekanik temeller üzerinden açıklamaya dönük Kartezyen çabayla ilgili benzer değerlendirmeler yapılabilir. Bu çaba, abartılı şüphenin en rahatsız edici biçimini ortaya çıkartıyordu: karmaşık hayvan muhakemesini mekanizmle açıklamayı başardığımızda diğer insanların otomat olduğunu nasıl dışlayacağız? *Encyclopédie*'nin *Ame des bêtes* maddesinde gözlemlenebileceği gibi, eğer Tanrı bir köpeğin veya maymunun niteliklerini gerçekleştirecek yetide bir makineyi yapabiliyorsa, insanların tüm eylemlerini taklit eden başka makineler de yapabilir. Bu şüpheden korunmak için, Descartes, *Sixièmes réponses*'ta *psikolojik* açıklığı ve paradoksal biçimde (zira, zihin ve sezgi, doğal ışıkta olduğu gibi, açıklık nosyonu içinde birbirine karışır) *cogito*'nun *estetik*'ini yardıma çağırmıştır: düşünüyorum bir açıklıktır; hayvanlara düşünce atfetmek bu açıklıktan elde edilmiş bir analojidir, yani bir sanıdır. Bu noktada daha önce işaret edilen muğlaklığa geri dönülür, ama artık önemli olan bu muğlaklığın başka bir veçhesidir. Eğer Descartes için aklın temel değeri araçsallığında yatıyorsa, yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayan hayvanlardaki akıl nasıl yadsınabilir? Burada aklın üstünlüğü yalnızca nicelikseldir. Otomat, yani hayvan tekrar eder, insan ise özgürdür çünkü akla, yani bir *strumento universale*'ye sahiptir (*Discours de la méthode*, AT, VI, 57). Peki ama eğer mükemmel bir teknik değilse, tin nedir? Bu durumla ilgili olarak, bellek ve alışkanlık üzerine düşünceler Descartes'ta –Malebranche'tan Hegel'e ve Bergson'a ulaşacak bir düşünceye hayat veren *Traité de l'homme*'un editörü, hekim Louis de la Forge'da vurgulanacak olan– merkezî bir role sahiptir.

Güç ve imgelemin imbecillitas'ı

Chauvin'in (1692) *Lexicon rationale*'sinin *phantasia* maddesinde, *lumen naturale* argümanı temelinde, insanın imgelem ve duyu olmadan düşünememesinin yanı sıra bunların zekâdan geldiği de yazar. Ancak, her türden ışığın *doğal* olduğu görülmüştür (tüm sorun bu ifadede toplanır): zihnin kalbine duyarlık takdim edilir. Öyleyse,

Descartes'taki belirsizlik, çağının belirsizliğidir, hatta daha da derin bir düzeyde, açıklık (evidenza) olarak hakikâtin belirleniminin temelinde yer alan mevcudiyet (presenza) olarak varlık (essere) nosyonunun belirsizliğidir. Pasif akılda tutma olarak imgelemin zayıflığı, yani *imbecillitas*'ı –der Spinoza– onun en büyük gücüdür aynı zamanda, çünkü –ampirik gündelikliğinin ötesinde bile– mevcudiyetin sürekliliğini ve idealizasyonunu yönlendirir. Bu durum ortadan kalkmaz; ancak, her zaman bilinen şeyin netleştirilmesiyle birlikte, mevcudiyetin verili anla ilgili bir şey olmadığı, pozitif bir inşa ediminden kaynaklandığı anlaşıldığı anda kritik bir evreye girer.

Aynı şey Thomas Hobbes'ta da (1588-1679) görülür. Thomas Hobbes, *Leviathan*'ın (1651) birinci kısmının ikinci ve üçüncü bölümünde imgelemden bahseder. Ancak, daha ilk bölümde duyudan bahsederken, imgelemi duyusal imgelere hayat veren görünüm olarak karakterize eder; dışarıdan hiçbir şey duyusal imgeye kesin olarak tekabül etmez, çünkü duyusal imgeler maddedeki hareketler değildir, bunları görüntülere, seslere, tatlara dönüştüren duyuların imgelemidir. Hobbesçu eleştiri, nesnelerin kendileri hakkında görünür, işitilir, hatta düşünülebilir bir *species* projekte ettiklerini ileri süren Aristotelesçiliğe yönelir. Tam da bu nedenle, Hobbes, bir sonraki bölümde sınırlanmış bir duyu olarak imgelemden bahseder ve ona belleğin, rüyaların ve –kadimlerin, batıl inançlara kapılarak, vizyon ve duyuyla karıştırdıkları– görünümlerin içerisinde bir yer verir. Ancak, eğer konuşulandan ayrı içsel zihinsel söylem imgelerin –Aristoteles'in düşünceye nazaran daha düşük bir seviyeye yerleştirdiği tüm işlevleri içeren– bir bağlantısı ise, yanlışın kuralı aynı zamanda doğrunun ilkesidir de: anımsama; insanlarda ve hayvanlarda ortak olan benzer durumları bekleme (tedbir, Stoacıların inayeti, *analogon rationis*); geçmişin tahmini, yani tedbirin tam tersi. Dile ayrılan dördüncü bölüm, hareket noktasını sözden değil, baskı yoluyla mükemmelleştirilmiş olan ama kökeni –Tanrı'nın Adem'i hayvanlara isim vermesi için yetkilendirmesiyle hayat bulmuş– gelmiş geçmiş en büyük icada kadar giden alfabeden alır. Alfabetik paradigma her şeyin anahtarıdır: dilin kökenine dönüş, ifade (espressione) düzleminde değil, dile getirme (articolazione) düzleminde mümkün

olmuştur; önemli olan söz değil, Tanrı'nın insana aktardığı ve yazı yoluyla mekâna ve zamana yayılan koddur.

Eğer her şey, minimal kökeni akılda tutma tarafından sunulmuş olan dile getirmeden çıkıyorsa, imgelemin mahkumiyetini görmek zordur. Bu durum, herhangi bir skolastikten farklı olmayarak, sırf imgelemin yanıltıcı olabileceğini ama bunun bir zorunluluk olmadığını düşündüğü için, imgelemi hatanın ve yanlışlığın efendisi, aklın düşmanı olarak tanımlayan Pascal (1623-1662) için de geçerlidir. Pascal için –Charron, Bossuet, Arnauld, Nicole ve Fénelon için olduğu gibi– "fantezi", kaprisi, gelenekseli, idiomatik olanı, gerçeklikle zıtlaşan ya da akla karşı gelen her şeyi ifade eder; eğer Pascal *Provinciales*'de, Bossuet'nin fantezi hakkında düşündüklerinin kabaca aynısını yazabiliyorsa, bu asılsız belirlenim imgelem için de geçerli olabilir: "Les imaginations de vos auteurs passeront pour les vérités de la foi." Ancak, benzer bir ayrımın tipik modern bir yanı olmayabilir de; öyleyse, burada dönemsel dönüşler ya da epistemolojik kırılmalar aramanın bir anlamı yoktur, söz konusu olan, daha çok, –*Pensées*'nin bize öğrettiği gibi– maddelerin değişmiş dispozisyonunun sonucu olarak düşüncenin yeniliğini teslim eden, yani imgeler karşısındaki geleneksel şüpheciliğin ötesinde, belleksel akılda tutmanın düşünce için vazgeçilemezliğinin yeniden doğuşunu tespit eden bir yazardır.

Benzer değerlendirmeler Spinoza (1632-1677) için de yapılabilir. İmgelem, zorunlu bilinçten ayrı, mekânsal-zamansal duygun olandır; ama en azından *Korte Verhandeling* (1660-61 gibi tamamlandığı sanılır) zamanında, bilmeyi eylemek olarak değil de imgeleme de yer bırakan bir saf hissetme olarak gören sezgici bir paradigma hakimdir. *Ethica*'nın* (müsfetteleri hemen başlamış olsa da kitap son hâlini tahminen 1671-1675 arasında almıştır) Spinoza'sı içinse bilmek eylemek hâline gelmiştir. Hâlihazırda pasifliği nedeniyle diskalifiye edilmiş olan imgelem (tam anlamıyla geleneksel bir davranış), onu –Spinoza'nınki gibi bir somut varlık felsefesinde pek *rastlanmayan*–

* Türkçe'de *Etika*; çev.: Hilmi Ziya Ülken, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, 2006.

namevcutun bir işlevi yapan durumun zorlamasıyla daha da aşağılara çekilir. O hâlde, tekrar ortaya çıkan şey, post-kartezyen açıklık tematizasyonuyla radikalleştirilmiş olan, hakikâtin mevcudiyet olarak tanımlanması sorunudur. İmgelem, tinde olmayan şeyleri tine nasıl sunduğunu gösterir, bundan dolayı da yanılsamanın kaynağı olarak hem ontolojik hem de gnoseolojik bir mahkûmiyete çarptırılır. Ancak, birincisi, kuşkunun ortadan kalkışı sadece imgelem için değil, saikin kendisi, sözcükler için de geçerlidir (*Ethica*, II, 48, Yorum). İkincisi, hakikâtin kuralı olarak mevcudiyetin burada sorun edilmesi, *Theaititos*'un *columbarium*'undan Stoacıların kataleptik fantezisine tüm bir imgelem tarihinde işler hâlde gördüğümüz karakteristik çelişkiyi yeniden harekete geçirir. İmgelem yanılsamayla aynı şey değildir: tin, hatalı olmadan da imgelere yöneltilebilir; hata sadece imge olarak temsil edilen şeyin mevcudiyeti dışlanmadığında ortaya çıkar (*a.g.e.*, II. 17, Yorum). Üçüncüsü, önceki noktalarla da uyumlu olarak, imgelemin safî pasif statüsü güçlendirilmiş olan dışında başka her şeydir; nitekim, eğer (tin gerçeği tasavvur ederken) imgelem vücudun hislerini zihinsel imgelere tercüme ediyorsa, tümüyle pasif değildir, *virtus* ve *potentia imaginandi*'dir. Böylece, arzu edilebilir olanı temsil ederek zevk hissini üretebilir: o yüzden, somut varoluş ve en büyük güç, nedenlerini namevcutun işlevinde bulur.

Gassendi ve Malebranche

Arnauld ve Nicole'ün *La logique ou l'art de penser*'si imgelemi düşünceden ayırır. Düşünce içerisinde imgelere başvurulması, Augustinusçu biçimde, ilk günahın bir sonucudur, ancak bin kenarlı çokgen argümanı mantığın otarşisini somut biçimde gösterir ve eğer Hobbes imgelem ve dili bir araya getirmişse, benzer biçimde, düşüncenin imgelemden bağımsızlığı aynı zamanda onun –muhakemeyi bağlantı dolayımıyla düşünceler bağına indirgemek isteyen– sözelcilikten (verbalismo) özerkliğidir; sorunun kalbine inersek, hiçbir düşünce duyulardan gelmez. Arnauld'nun, Goibaud du Bos'nun kutsal belagattaki imgelemle ilgili getirdiği eleştiriler karşısında *Réflexions sur l'éloquence des*

prédicateurs'de, Nicole, Bossuet ve Boileau'nun tarafında yer alarak imgelemi rehabilite etmesi bu sınırlar içinde kavranmalıdır. Apolojetik bir argüman, –Vico'nun *Institutio oratoria*'sında olduğu gibi– içerisinde namevcutun akılda tutulması olarak imgelemin mutlak biçimde vazgeçilmez sayıldığı alanların olduğu Bernard Lamy'nin retoriğine (1676) hakim olacak ve Baumgarten'in *Estetica*'sında temsil edilecektir. Benzer bir değerlendirme daha stilize biçimde Fénelon ve La Bruyère'de görülürken, "klasikçi" şeklindeki kötü şöhreti Bäumler tarafından haklı olarak tartışılan Bouhours kesinsizliğin özgül değerini tanır. Bu bağlam içinde, Mersenne (1588-1648), Kartezyen dönüşle açık bir uyumluluk içinde, önce (1623 tarihli *Quaestiones in Genesim*'de) şiirin, diyalektiğin, müziğin ve geometrinin anası olarak imgelemi yüceltir, ardından onu kadınlara ve çocuklara özgü kılar.

Ancak daha temel sorunlara geçersek, *lumen naturale* ne tip bir ışıktır ve fantezinin *etime*sinde gizlenen ışıkla hangi ilişkiler iletişime geçer? Pierre Gassendi (1592-1655), kadimler arasından Epikuros ve Lucretius'u, modernler arasından psikoloji için Vives'i, mantık için Ramus'u, bilgeliğe giden yolda aradan Aristoteles'i çıkardığı için Charron'u ve Montaigne'i izler. İşlemselci bir akıl kavrayışına eğilimlidir, *Exercitationes paradoxicae adversus Aristoteleos*'un önsözünde ortaya konan –Vives'te de görülen (hafızanın mükemmelleştirilmesi olarak *ratio*) ve Descartes'a antitetik olan– bir program uyarınca rasyonel faaliyet ile imgelemi özdeşleştirir: "Semen animatum fazio: Brutis rationem restituo: Intellectum, Fantasiamque nullo discerno discrimine." Sonuçların analojisinden nedenlerin analojisi elde edilir, bu ilke Descartes'ın *Meditasyonlar*'ının beşincisini destekler. *Res cogitans*'ın üstünlüğünü nitelendiren en soylu operasyonlar gösterilemez, bununla bağlantılı olarak, dolayım melekesi olarak imgeleme yeniden hegemon bir rol verilir, çünkü düşünce "analogia, compositione, divisione, ampliatione, extenuatione" için duyudan türer. *Objections*'da (1642) yargıda bulunur, özdeşlik ilişkilerini düzenler, akıl yürütür, taklit eder, konuşur; *Syntagma, philosophiae Epicuri*'de (1649) duyusal yargıların müdahalesiyle kavrar, birleştirir ve ayırır, yargıların bağlantılandırılmasında akıl yürütür. *Cogito*'nun kesinliği, Descartes tarafından,

tam da anikonik karakteri temelinde (bir figüre veya bedensel bir şeyin imgesine bakıldığında kuşku devreye girer) ifade edilmiştir. Gassendi, beşinci *İtiraz*'da, bedensel bir imge vasıtasıyla kendi doğamız üzerine düşünebileceğimizi ve düşüncenin kendi doğasının bedensel olabileceğini öne sürer. Buradaki bakış açısı süreklilikçidir (continuista): güneşe baktığımda bir duyum söz konusudur, gözlerimi kapayıp güneşin imgesini aklıma getirdiğimde ise bir iç bilinç söz konusudur: güneşi imgelem ve sağduyuyla mı yoksa tin ve zihinle mi bildiğimi nasıl bilirim? Zihin ve imgelem aynı melekenin özgülleşmiş biçimleri değildirler; birincisi *circa priora* (Aristotelesçi anlamda: *ta saphestera te physei*), ikincisi *circa posteriora* (*ta saphestera hemin*) işler, rasyonel biçimde güneşin ayrı olduğu düşünüldüğünde ya da (algısal olarak) güneşin bir ayaktan veya Austin'in diyeceği gibi bir *sixpence*'ten daha büyük olmadığı görüldüğünde olduğu gibi. Süreklilikçilik, hayvan muhakemesi ile insan muhakemesini birbirine bağlayan kesintisiz ölçekte de geçerlidir (sopayı görünce kaçan köpek örneği bu sefer Lucretiusçu biçimde bir kez daha karşımızda); nitekim, hisseden bir şey düşünen bir şeydir de ve düşünce ile kaplam arasında bir ayrım olası değildir, çünkü böyle bir ayrım maddeyi saf pasifliğe indirger. Bir köpek bile, sahibinin içinde olduğu durumdan bağımsız olarak onu tanır (yani, farklı veçhelerdeki ortak özü tanır), köpek için başta gördüğü, sonra da öldürülen ve parçalara ayrılan hep aynı tavşandır. Buna mukabil, tin imgelemin bir sonucudur, kusurlu veya karışık, mükemmel ve ayrık olabilir.

Nicolas Malebranche (1638-1715), Kartezyen düşünceye içkin bir acının ifadesidir. *De la recherche de la verité*'nin (1674) imgelemi konu alan ikinci kitabı, kaplam ve düşünce ayrımında kritik noktaları açık bırakır. Beyinde ardıl izleri kanalize ederek kolaylık sağlayan izler vardır; Kartezyen bir argümanla bellek bir tür alışkanlık olarak değerlendirilebilir: bedensel alışkanlıkların bedenden geçen ruhlar tarafından elde edilen kolaylıktan doğması gibi, bellek de ruhların beyinde bertaraf ettikleri izlerden oluşur; motoru yavaş yavaş açıldığında arabanın daha iyi işleyeceğini söyleyen mekanik model *res cogitans* için de geçerlidir, bu çerçevede, Malebranche düşünceler

birliğinin yetkin bir analiziyle meşgul olur. Aynı yıllarda bir başka Kartezyen düşünür –Darmanson– tarafından, hayvanların beyninin, hayvanlar üzerinde yürürken arkadan gelenlere kolaylık olsun diye çukurlar açtıkları çayıra benzetildiği *La beste transformée en machine* (1684) isimli çalışmada hayvan davranışının açıklanması için yeniden kullanılan bu argümanın gnoseolojik yoğunluğunu göz ardı etmemek gerekir. İz doğa ile kültür arasındadır, imgelem gibi: birinci sefer doğadır; ama açık bir yolun sağladığı kolaylık içinde, ikinci seferden gerçekten hâlâ doğa diye bahsedilebilir mi, yoksa bu bir ifade ve kültür sorunu mudur? Eğer bu doğruysa, mazeretçi saiklerle (Descartes'ın analizinin *Levitico*'daki hayvanların ruhunun kanlarında olduğu, yani var olmadığı ifadesiyle uyumlu olduğunu göstermek) hareket etmiş olan Darmanson'un açıklaması hangi biçimde insanlar için de geçerli olmaz? Duyusal dışın taklidinin, insanın düşünsel içi üzerinde ve –onto-teolojik bir söylemle– günahın doğum öncesi yaşamda aktarımı üzerinde işleme biçiminin, yani mimesisin sınanması yoluyla, sorun Malebranche'ta daha da zenginleşir. Fetüs anneyle tek bir vücuttur, ama ruhlar ayrıdır; gene de, bu tensel (somatica) birliğin zorlamasıyla, annenin düşkünlüğü ilk günahı çocuğa transfer eder, aynı şekilde, bu temeller üzerinde, duyguların ya da tensel canavarlıkların aktarımı da güvence altına alınmış olur.

İngiltere krallarından biri kılıçtan korkuyordu, çünkü annesi ona hamileyken kılıçla tehdit edilmişti; bir başka anne, gökyüzüne bakan bir azizin tasvir edildiği resme bakar ve çocuk azizin resmedildiği perspektifteki alnı kadar kısa bir alınla doğar. Eğer bu örnekler hamile kadınların canlarının çilek ya da kızarmış patates çektiği biçimindeki popüler söylemlerin bir başka türü ise, bu türden bir ilişkinin yakıcılığını yok saymak güçtür. Daha 1756 yılında Göttingen'den bir tıp profesörü, Roederer, Petersburg Akademisi'nde fetüs evresindeki imgelem sorununu *Preisausgabe* terimiyle ifade etmişti; Hegel'in, *Ansiklopedi*'de (s. 405, *Zusatz*), iki vücutla bir ruh arasındaki iletişimde *psişik*'in ne sadece bedensel ne de sadece ruhsal olan bir ilişkinin bölünmemiş özünü gördüğü dikkate alınırsa, bunun yalnızca tıbbî bir sorun olmadığı anlaşılır.

Tam da bu nedenle, John Locke (1632-1704) Kartezyen düşünceye karşı bir sefere girişmez. O, yalnızca, düşünce ile kaplam arasındaki ilişkileri gerekçelendirmenin güçlüklerini değerlendirir ve düşüncenin kaynağının duyum olduğu hipotezini sorunlu bir biçimde yeniler. *İnsan Zihni Üzerine Bir Deneme*'de (1690), Locke, Descartes gibi, doğrudan veya yansımış olsun, zihinsel olarak içerilen herhangi bir şeye "idea" der. Düşünce basit ya da karmaşık olabilir; evrensellerin bütünüyle sınıflandırıcı bir değeri vardır: şeylerde bulunmazlar, ama –tam da Kartezyen biçimde– zihnimizde yer alırlar, herhangi bir belirlenmiş gerçeklik onlara tekabül etmez. *Essay*'in hareket noktası şudur: spekülatif ilkeler ya da doğuştan gelen değerler yoktur, yani başlangıçtan itibaren ruhta kazılı olan özellikler bulunmaz, insanlar bilinçlerini ancak doğal melekelerinin kullanımı yoluyla edinebilirler. Locke, şüphe yoluyla şu yargıya ulaşılacağını söyler: tüm insanların üzerinde uyum sağladığı ilkeler olduğu söylenir, o hâlde, bu uyumun doğuştan geldiğini düşünmek şart mıdır? Dahası, bu uyum gerçekten var mıdır? Şu aksiyomlardan yola çıkılır: *her şey olduğu şeydir* ya da çelişmezlik ilkesi. Bunlar üzerinde, örneğin, çocuklar ve salaklar bütünüyle bir uyum sağlayamazlar. İzlenimlerden çıkarsanacak bir istidat haricinde ruha kazılmış hiçbir şey yoktur.

Doğuştancılık hipotezi yok edildikten sonra düşüncelerin yaratılışı açıklanır. İlk olarak, duyular tikel düşünceleri zihne sokarak "bu boşluğu doldururlar"; yani duyulardan soyutlanan zihin soyut fikirlerden oluşur. Ancak, bunlar bir ön varoluşa sahip olamazlar; belli önermeler üzerinde sağlanan konsensüs, bunların yeniden doğmuş olduğu anlamına değil, onları bilmeden önce zihnin boş olduğu anlamına gelir. Bunlar karşılarında bir direniş bulmazlar, oysa Darmanson ve Freud ileride bu kolaylaştırmanın tersi bir durumdan bahsedeceklerdir. O hâlde, Berkeley'in de polemikçi bir biçimde ele alacağı gibi, zihinsel imgeler mi söz konusudur? Locke, tini "karakterden yoksun, herhangi bir düşünceye sahip olmayan beyaz bir sayfa" olarak tanımlar (II, I, 2); burada "idea" bir imge değil, izdir. Ancak, bu temel

üzerinde Locke –yalnızca beyaz fikri değil– tatlı veya aşk fikrinden bahsedebilir. O hâlde, düşüncelerin birinci kaynağı duyumlar, ikinci kaynağı ruhumuzdaki operasyonlardır; Descartes tarafından tutkuların kaynağını açıklamak için uyarlanan sistem, burada düşüncenin kökenini açıklığa kavuşturmak için çağrılmıştır. Burada devreye sokulan psikoloji, skolastik sistemin düşüncelerin kökenini duyumlarda bulan psikolojisidir: algılama; hem temaşa (Kant bunu imgelemin algılamaya müdahalesi olarak değerlendirecektir) hem de bellek –yani dikkat ve tekrarlama– olan akılda tutma (yani, basit fikirlerin muhafaza edilmesi); (dehanın birleştirdiği, yargı gücünün ayırdığı) farklı düşüncelerin ayırdına varma melekesi. *Wit*'ten ve yargı gücünden yoksun, karmaşık düşüncelere sahip olan ya da muhtemelen karmaşık düşüncelerin noksanlığını duyan hayvanlarda olmayan soyutlama –tikel varlıklardan çıkarsanan düşüncelerin tüm bir sınıf için geçerli kılınması– bu alanda devreye girer. Görüldüğü gibi, Locke'un formülasyonunda kendi başına imgenin değil, imgenin karakteri olduğu işlevin genelleştirilmesinden bahsedilir. Eğer bu doğruysa, hayvanlarda yargı gücünün bulunduğunu yadsımak ve beraberinde –Locke'un yaptığı gibi– hayvanların düşünceleri değil de hissedilebilir durumları karşılaştırdığını (yani yargıladığını) iddia etmek sorunlu bir hâl alır. Eğer düşünceler benzer durumlar, yani duyumun kendisi ve onun dışında kalan düşünülmüş ve idealleştirilmiş her şey değilse, nedirler?

Locke'un *Essay*'i Fransızca'ya 1700 yılında Coste tarafından çevrildi ve *Encyclopédie*'nin Avrupa'sı diye tanımlanan Avrupa'da büyük bir etki yarattı; ancak, Diderot, bilinç ve melekeler arasındaki bağlantıyı *Encyclopédie*'nin bakış açısıyla açıklarken, Lockeçu olmaktan ziyade, Aristotelesçi ve libertisttir (dinsizlik öğretisi). Nitekim, iki durum arasında bir çelişki yoktur. *Encyclopédie*'de olduğu gibi, onsekizinci yüzyılın Gottsched, Lacombe ve Sulzer'e ait sözlüklerinde de Locke'a yapılan referans, bir tür tartışılmaz *koinè*'dir, çünkü Locke Kartezyen düşünce tarafından sarsılan sağduyuyu restore etmiştir. Duyulardan imgelem, imgelemden de düşünce gelir, yani imgelem algı ve belleğin kapsayıcı şebekesidir. İmgelem, kısa bir felsefî hikâye olan *Aventure de la mémoire*'da Descartes karşısında Locke'un apo-

lojisini önerecek olan Voltaire'in *Encyclopédie*'de yazdığı, daha sonra *Dictionnaire philosophique*'e genişletilmiş olarak yeniden alınan *doxa*'dır: insanlık her zaman hafızayı kutsal addetmiştir, peripatetikler tarafından değiştirilen bu ilke, "un argumenteur, moitié géomètre, moitié chimérique" adına ondan vazgeçen ve Locke'tan gelen *iyi anlamın geri kazanılması*'nı damgalayan yeni bir önyargı yaratan Sorbonne, Cizvitler ve Jansenistler tarafından bir dogma olarak kabul edilmiştir. Düğünleri, mahkemeleri ve sunakları ortadan kaldırarak insanlığın elinden hafızasını alan ilham perilerinin intikâmı.

Leibniz (1646-1716), Locke'un onu hiç okumamış olmasının, *Essay*'in bir aynası olan *Nouveaux essais sur l'entendement*'ı yayımlamadan muhatabının ölmüş olmasının acısını hep taşımıştır. İki eser arasındaki ilişkiden dolayı, Kant, Locke'un kavramı maddeselleştirmiş olmasıyla aynı biçimde, Leibniz'in fenomeni düşünselleştirdiğini, duyunun yansımasının saf sonucu olarak değerlendirdiğini söyleyebilecektir. Hegel tarafından alınan ve kodlanan bu yargı (*Enzyklopädie*, s. 459, *Zusatz*), anlıkçılık (intellettualismo), bir eldiven gibi çıkarılıp atılan duyumculukta da (sensismo) olan şey görüldüğü takdirde doğrudur. Biyoloji alanında Malpighi veya Leeuwenhoeck'ün Descartes'taki mekanikçiliğin kıtlığını öne sürmesi gibi, Leibniz de (örneğin, 1714 tarihli *Principes de la nature et de la grâce*'ın 6. sayfasında sorgulanan büyük hayvanlarda küçük spermatik hayvanların içerildiği doktrininde) onsekizinci yüzyıl ortalarında Bonnet, Haller ve Spallanzani'nin bir ön biçimini sunacakları bu hareketi önceler: her bir semen, kendi içinde, biçimlenmiş bireyin potansiyellerini taşır. Kısacası, onun izini taşır, bu izin iki veçhesi vardır: geçmişin muhafaza edilmesi ve geleceğe uzanmak. Ama eğer bu kabul edilirse, doğuştancılıkla ampirizm arasındaki tartışma, izin kurucu değerine göre henüz kurulmuş bir alana yerleştirilmiş olur. Leibniz için *Discours de Métaphysique*'ten (1686, s. 8) itibaren *a priori* ile tarihsel arasındaki fark yalnızca şeyleri düşünmenin antropolojik bir biçimidir, çünkü İskender'in ruhunda Tanrı'nın gözlerinde olmuş olan her şeyin, olacak olan her şeyin ve hatta evrende olan her şeyin izleri kalır. Leibniz'in kutsal bakış vasıtasıyla temsil ettiği şey, izin içkin özelliğidir; buna göre,

iz, zamansallığın bir sonucu değil, Aristoteles'in sınamasında görüldüğü gibi onun bir koşuludur, tıpkı imgelemin duyusal ve düşünseli, *a posteriori* ve *a priori*'yi izlemeyip onların kökensel koşulu olması gibi. Burada doğuştan geleni edinilmiş olandan ayırt etmek güçtür, çünkü eğer bunlar insanî zamansal ayrımlarsa, insanın kökeninde de doğuştancılıkla ampirizm arasındaki tartışma vardır. Leibniz, *Discours*'da sürekli olarak Menon'dan ve anımsama öğretisinden bahseder. Leibniz'e göre, ruhumuzun dışarıdan mesajcı, yani hermenötik türleri aldığını, kapı ve pencerelerinin olduğunu düşünmek kötü bir alışkanlıktır; gerçekte, geçmiş şeyleri toplayan ve geleceği öngören ruhumuzda tüm şeylere sahibizdir; sonuç olarak, öğreniriz, çünkü öğrendiğimiz şeye tekabül eden düşünceye zaten sahibizdir.

Aynı şey yirmi yıl sonra *Nouveaux essais*'de de olur. Zihni boş bir yemek masası ya da pürüzsüz bir mermer olarak değil, damarlı bir mermer tabakası olarak düşünmek gerekir. Birinci hipotez için konuşursak, nasıl Herkül'ün heykeli amorf bir taş bloğu üzerinde duruyorsa, yani desteğe kayıtsızsa, düşünceler de masanın üzerinde öyle dururlar. Ama eğer blok damarlıysa, bu istidatlar, damarları aramak zorunda olan heykeltıraşı mermer bloğundan bir heykel –başka bir şey değil– çıkarmak için yapılacak şeyleri aydınlığa kavuşturmaya yönlendirecektir. Bu anlamda, *tabula* anımsamayı engellemez, çünkü dışarıdan gelen şey içsel bir topikayı yeniden uyandırmak için yapılmıştır. Dahası, karmaşık düşünceleri tartışan Leibniz, benzer biçimde, geleneksel olarak Locke tarafından kullanılan bir diğer büyük imgeyi –karanlık oda olarak zihin imgesini– geliştirir. Leibniz, fondaki kumaşı kırışıklıkların, mermer damarları gibi, doğuştan gelen düşünceler olduğu katlanmış bir yüzey olarak düşünmeyi önerir. Bu şekilde, yeni kırışıklıklar eskilerle karışacak ve rezonansa girecektir, zira beyin yalnızca "des images ou des traces"ı almaz, yenilerini de biçimlendirir (Gerhardt, V, 132). Bir tiyatro perdesini düşünelim: eğer ışık aynı ama kat yerleri farklıysa, aynı malzemeyle tümüyle heterobiçimli imgeler elde edilir. Diğer taraftan, kat yeri odanın içinde, fonda veya *tabula*'nın üzerindedir, yani aşkınlıkla hiçbir alakası yoktur.

Bu verili ön varsayımlarla Leibniz'in anımsama öğretisinde büyük bir sağlamlık bulabilmesine şaşırmamak gerekir. Çıkarılan yegâne unsurlar –burada ampirizmle kuvvetli bir bağ söz konusudur– önvaroluş hatası ve de ruhun aktüel olarak düşündüğü ve öğrendiği şeyleri hâlihazırda bilmiş ve düşünmüş olduğu düşüncesidir (*Discours de métaphysique* s. 26). Menon'un modeli, ruhumuzun neredeyse her şeyi bildiğini, bir hatırlatıcıya ihtiyaç duymadığını gösterir. Başka bir deyişle, dışsal gıdıklanma içsel bir topikayı yeniden uyandırmaz. Ancak, izin zamansallığı ya da, daha iyi bir ifadeyle, zamansallığın, düşüncelliğin ve doğa-kültür ayrımının kurucusu olarak iz temelinde, birinci iz ve ikinci iz arasındaki, potansiyel ve aktüel arasındaki fark burada hiç olmadığı kadar uçuculaşır. Leibniz, anımsamayı onaylamasının hemen ardından, Aristotelesçi *tabula rasa* ve algının zihni öncelemesi doktrininin popüler hissiyatla çok daha uyumlu olduğunu yazar. Gene de, bu –Aristotelesçi oldukları kadar Platonik de olan– doksolojiler* ve ya praktikolojiler yollarına devam ederler, tıpkı Kopernik'ten sonra bile güneşin doğduğunu ya da battığını söyleyebilmemiz gibi. Duyularda olmayan hiçbir şeyin zihinde de olmadığı ilkesi, ancak, zihnin bu hâliyle duyulardan geldiği hükmünün eklenmesiyle geçerli olabilir; fakat zihin bir kırışıklık değil, algının karanlık odasıyla aynı kumaştan yapılmış akılda tutma gücüdür.

* Leibniz'de görünüşlere dayanan konuşma biçimi. (ç.n.)

III.

Onsekizinci Yüzyıl

"General ideas"

Hume, harf cumhuriyetinin en büyük kazanımları arasında, George Berkeley'in (1685-1753) *Treatise*'de (1710) Lockeçu genel düşünceler doktrinine yönelttiği eleştiriyi sayar. Anglikan rahip, modernlerin kitaplarında bir soyut düşünceler veya nosyonlar söyleminin hiçbir zaman eksik olmadığı gözleminde bulunur; bunlarda soyutlamanın olağanüstü bir karakteri vardır: halbuki bizler, nitelikleri şeylerde karışık hâlde biliriz, soyutlama bunları ayrı ayrı düşünebilecek düzeyde olmalıdır (mesela kaplam düşüncesi olmadan renk düşüncesini düşünmek); tekil insanlardan bir insan fikrine ulaşma iddiası, haklı olarak, pek mümkün gözükmemektedir. Berkeley, Kartezyen tarzıyla kişisel bir deneyim aktarır: eğer diğerleri de düşüncelerini soyutlayabildiklerini iddia ediyorlarsa, bu onlara bir otopsi imkânı sağlamaz, çünkü tüm başarılan, tikel şeylerin düşüncelerini tahayyül etmek ve onları birleştirmektir. Gene de, bu imgelerin belirli bir forma ve renge sahip olduğu gerçeği, soyutlamadaki aşılamaz bir sınıra işaret eder – Berkeley bu sınırın mantıksal değil, estetik olduğunu düşünür. Bu noktada Locke'un *Essay*'i sorgulanır ve insanlara soyutlama melekesinin atfedildiği, hayvanlarınsa bu melekeden mahrum bırakıldığı nevraljik bir noktaya sürüklenilir. Aristotelesçilerinkinden farklı olan bu çağrı, Berkeley tarafından, hayvanları yüceltmek için değil, insanları aşağılamak için yapılır. Peki ama düşüncelerini Tanrı'dan almadıkları müddetçe insanların bile sahip olamadıkları bir şey neden hayvanlardan esirgenmek zorunda olsun? Doğal bir varlık olarak insan, genel düşüncelere, bir istiridyenin ya da kunduzun sahip olduğun-

dan daha fazla sahip değildir. İnsanın genel düşünceleri olamaz, ama Platon'dan, örnekler ve genelleştirilebilir tekil durumlar üzerine söylenenleri akılda tutarak Berkeley'in *diyagramlar*'ından (*Treatise*, s. 16) bahsedebiliriz. Böylece, belirli özelliklere sahip tekil bir üçgen –soyutlama nedeniyle değil ama– üçgenin özellikleri belirli bir sınıfa genişletilebileceği için genelleştirilebilir. Berkeley'in *Treatise*'den bir yıl önce yayımladığı ilk eseri *Essay Towards a New Theory of Vision* hatırlanırsa, bu bakış açısının Platonik karakterinin bir hayli aşikâr olduğu görülür: bakışla mevcut olan yegâne şey ideal varlıktır; kendi dışımızda gördüğümüz şey bir dokunuşun hatırasıdır, burada bakış *tavsiye etme* edimine indirgenmiştir, tıpkı düşüncelerin işitme tarafından tavsiye edilmiş olması ve öfkenin yüzde okunabilmesi gibi. Kısacası, bir tehlike işareti gördüğümde, üçgenin boyutlarından, kenarlarındaki kırmızıdan ya da ünlem işaretinden soyutlamalar yaparak bir eşkenar üçgenin özelliklerini çıkarsamam, bu üçgen, kağıda çizilmiş ya da zihinde tasavvur edilmiş olsun, herhangi bir üçgen için geçerli olan özelliklerin gösterilebilmesine yarar.

Burada izah edilmeye çalışılan şey, *Saf Aklın Eleştirisi*'nin şematizm üzerine bölümünde Berkeley'i konu edinen Kant'ta açıklığa kavuşacaktır. Kant bu bölümde bir imgenin asla genel hâle gelemeyeceğini, bunun yerine imgelerin biçimlenmesine yön veren izlerin inşası yönteminden bahsetmek gerektiğini kabul eder. Aradaki yakınlık hayli güçlüdür; bunun nedeni sadece *monogram* olarak Kantçı şemayla *Treatise*'in *diyagram*'ını birbirine bağlayan ilişki değil, beraberinde, esas sorunun tikelden genele nasıl varıldığını göstermektense, tersine, *a priori* kategorilerden tikel nesnelere nasıl gelindiğini göstermek olmasıdır. İmgenin karşısına monogram ve diyagramı yerleştiren Kant ve Berkeley, izlenimlerden bahsederken resim galerisi imgesi yerine kağıt imgesine gönderme yaparak tipografik bir metafordan (karakterlerin boş zihni) yararlanmış olan Locke'a haksızlık ederler. Eğer her imge kendisinin bir temsili ve bir diğerinin iziyse, daha zihindeki ilk sunumunda bir soyutlama ve yöntemdir de.

Bu, David Hume'da (1711-1776) gayet açıktır. *Prolegomena* adlı eserinde, Kant, Hume'un kendisini dogmatik bir uykudan uyandırdı-

ğını söyleyerek ve dolayısıyla onu bir vaftizcinin ya da görevini tamamlayamamış bir selefin vasat işlevine hapsederek o ve kendisi arasında ikircikli bir ilişki kurar. Nitekim, Hume da, coşku içinde modern felsefenin en önemli keşfi diye nitelediği Descartes'ın "idea" tanımına sahip çıkar. Sorun genel düşünceler sorunu değil, *tout court* düşünceler sorunudur ve Hume bu soruna *Treatise*'de (1739) basit ve seçkin bir doktrinle yanıt verir: öncelikle bir duyum sağlanır, ardından imgelem ve nihayet düşünce gelir. Düşüncenin bu şekilde gerileyişinin genelliğe doğru bir geçiş olması kendi kendine olan bir şeydir, çünkü imge duyumdan daha geniş (yani daha az tikelleştirilmiş) ve de düşünceden daha yoğundur. Ancak, bununla bir genel düşünceye değil, yalnızca bir fakirleşmeye, yani somut belirlenimlerin, tikel duyumun kaybına varırız. Bu nedenle, Hume, Lockeçu bilgiyi içeren bir analizi tamamladıktan sonra, Berkeley'in *general ideas* doktrini eleştirisini sahiplenebilmiş ve kendimizi doğrulamalarla sınırlamamızı savunabilmiştir.

Hume'un dehası, tam olarak, Berkeley'in *deus ex machina*'sını devre dışı bırakan ve Aristotelesçi aklın benzeri kuramını geliştiren bir alışkanlık doktrinine dayanan doğrulamada yatar. *Habitus*, izin tekrarlanması değildir; bu yüzden, Hegel, "alışkanlık, hafıza gibi, tinin örgütlenmesindeki zor bir noktadır" diyecektir (*Enzyklopädie*, s. 410, *Zusatz*). Hume, genelleştirme ilkesini nesneden özneye transfer ederek Locke'taki genel düşüncelerin sorunsallığıyla ilgilenir: genel eşkenar üçgende aşılan şey yol işareti değil, bu gereklilikleri genel bir iz altında birleştiren belleğimdeki levhadır. Burada soyutlamayı yürüten öznedir, çünkü rengi olmadan bir küreyi düşünme daveti, morfolojik sınamaya yoğunlaşmak için kromatik sınamayı bir kenara bırakma –öznel ve işlemsel– kararından başka bir şey değildir. Akılda tutma ve onun negatif yüzü soyutlama, imgelemin birincil rolü üzerine yaslanır. Nitekim, ne algılanmadıklarında dahi nesnelerin sürekli var olduğu inancı ne de –bununla açık biçimde bağlantılı– imgelerin varoluşunun sahip olduğumuz algıdan ayrı olduğu inancı duyulardan kaynaklanır. Bu ancak imgelemden ya da izlenimlerimizin bazı niteliklerinin imgelemin bazı nitelikleriyle –zamansal olarak ayrı

(dolayısıyla, özdeş olmayan) algılamaların gerçek bir özdeşlikle karıştırılmasına, duyuların ve aklın tanıklığına rağmen algılamaların süreklilik arz eden bir varoluşu olduğuna inanmamıza neden olacak kadar güçlü bir eğilim yaratan– uyumundan kaynaklanabilir.

Sartre'ın *L'imagination*'un başında sorunu anlatmak için kullandığı, önümüzde duran beyaz kağıt örneğini bizler modernleştirebiliriz: yazı yazarken bilgisayarın ekranına bakarım, ama sonraki kitapların hayalini kurarım. Hume ise köpeklerden bahseder: sessiz bir köpekle havlayan bir köpek aynı şeydir; bunun nedeni bu *aynılığın*, aynı zamanda bir idealizasyon olan akılda tutma işlemi için zorunlu olmasıdır. Bu bakış açısından Hume'un dehası, düşünceyi izlenimin cansızlaşması olarak tasavvur etmesinde değil, izin akılda tutulması biçimindeki alışkanlık doktrininde hayli çekingen olmasında yatar; Hume, deneyimin kurulumunun akılda tutma için meydana geldiğini belirttikten sonra, imgelem ve bellek tarafından zarar görmemiş nötr bir algı durumunun var olduğunu ileri sürer. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*'de, vizyonun temel bir şey olduğunu ve onun uygulama ve akılda tutma olmaksızın ilk görüşün yalınlığıyla ortaya çıktığını varsaydığımız için vizyonlardaki pek çok şeyi gizemli bulduğumuzu söyleyecektir. Ama alışkanlık doktrininin temelinde bir ilk sefer yoktur: aynı imgeyi bir seferinde bir vazo, diğer seferinde birbirine bakan iki yüz olarak dekodifiye edebiliriz. Eğer bu doğruysa, ince bir ayrım alışkanlık doktrinini aşkıncılıktan ayırır. Alışkanlık gerçekten deneyim değil de sadece ve sadece inanç yaratır mı? Ve eğer deneyim yaratılıyorsa, onu yaratan gerçekten sadece alışkanlık mıdır?

Shaftesbury ve Addison'dan sonra göz sahibi olmak

Sorun akılda tutma olduğunda duyusal olanla düşünsel olan arasındaki boşluk hayli küçüktür. Aristoteles'te farklı duyulardan gelen izlenimleri koordine eden *koinè aisthesis*'in, nasıl mükemmel biçimde estetik ama aynı zamanda tümüyle idealleştirici olduğunu, kendisiyle birlikte kendisini doğrulayan maddeleri getirmeyen ve algının gerçek-

leştiği anda kayıt altına alan (idealleştiren) tekil izlenime içkin idealizasyonda nasıl zaten var olduğunu hâlihazırda ortaya koymuştuk. *Sensus communis*'in –terim, *koinè aisthesis*'in Latince çevirisinden başka bir şey değildir– onsekizinci yüzyılda hem, skolastik bir kabulle, ortak duyu organı anlamını taşımasında (Condillac ve Beccaria'da olduğu gibi) hem de ahlâkî sağduyuyu (senso comune morale), iyi anlamını ve günümüz dilinde bu isimle işaret edilen her şeyi ifade etmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Bu, kısmen, Barok *Characteristics* (1711) başlığı altında topladığı makalelerde konuyu tartışan ve "sense" sözcüğüyle görüşü ve yargıyı, "common" sözcüğüyle de insanlığı kasteden Shaftesbury'de de görülür. Duyusaldan düşünsele bu geçişte akla Nietzsche'nin bir deyişi gelir: hakikatler metafor, yani bir duyusalın ruhanileştirilmesi değildir. Duyu idealleştirir, dolayısıyla yargılar; ayrı algıları koordine eden ortak (comune), ikincil bir idealleştirmedir, "komüniter" bir anlamı, yani insanlık ve kibarlık hissi anlamı da vardır. Shaftesbury bu anlamı gerekçelendirmek için Giovenale, Salmasius ve Casaubon'a gönderme yapar (aynı şey, bir şeyi takdir ettiğimde başkalarının da benimle hemfikir olacağını hayal ettiğimi düşünen Kant'ta beğeninin komüniter değerinin deneyimlenmesinde de ortaya çıkacaktır: Freud'un yazdığı gibi, tek başınayken ne gülünür ne de ağlanır). Bu bakış açısından, bu komüniter duygunun (Locke'un *Law of Opinion*'ı ve Bayle'in *régime de la critique*'i gibi), bir an için –bireysel duyumun alanı tarafından ahlâkileştirilmiş bu yargının kaynağının içerisinde tezahür ettiği– bireysel vicdan için de önem arz etmesi manidardır. Güzelliğin ve ahlâkın yakınlaşması, esas olarak, Platonik ahlâkçılığın en açık yanı değil, varsayılmış yanı üzerine yaslanır; buna göre, duyusal, düşünceye içkin ikilikten ötürü, *Vorlesungen über die Ästhetik*'te Hegel tarafından nasıl içerisinde mükemmel estetik varoluşu ve mantıksal ve ahlâkî değer ve anlamı (bir eylemin, bir ifadenin vb. anlamı) barındırdığı gösterilen "his" sözcüğünün şaşırtıcı muğlaklığı veya paradoksu uyarınca, düşünsel içinde ikiye bölünür. İtalyanca'da "fa senso" (tiksindirmek, iğrendirmek) sözü duyusal bir tiksintiye gönderme yapan estetik bir yargıyı işaret eder, İngilizce "to make sense" sözü ise tümüyle mantıksal bir anlama sahiptir; İtalyanca'da "salato" (tuzlu, tuzlanmış) ve "salace" (iç paralayıcı, düşkün,

küfürbaz, şevket düşkünü) sözcükleri ayrılmışken, "piccante" (acı, baharlı; hayat dolu, nüktedan, küfürbaz, müstechen) sözcüğü iki yöndeki anlamları beraber içerir. O hâlde, dokunma, tatma, görme, duyma ya da koku almanın aynı zamanda entelektüel bir tavra işaret ettiğine şaşırmamak gerekir; aynı entelektüel tavır, bizim için neredeyse medyumluğa özgü bir özellik olan, ama *koinè aisthesis*'ten gelen "altıncı his" nosyonu için de geçerlidir.

Tam da bu nedenle –ahlâkı "basit ruhların yüce bilimi" şeklinde tanımlayan Rousseau'nun gerçek öncüsü olan– Shaftesbury, ahlâkta bile önemli olanın ilk izlenim olduğunu, yeniden düşünmeninse pek de dürüst olmayan savaş hilelerinin ve kağıt oyunlarının babası olduğunu savunur. Gracián, beğeninin bizi asla terk etmeyecek danışmanımız olduğunu yazmıştı, (Bäumler'in, hatalı bir şekilde, modern insana özgü yalnızlıkla bağlantılandırmak istediği) bu konumun öncüllerini saymak hiç de güç değildir: Sokratik şeytan, Aristotelesçi deneyimdeki göz atma, Leibniz ve izleyicilerindeki aklın benzeri. Duyusal bilginin berraklığı, estetik, ahlâkî ve gnoseolojik bir düzen uyarınca, düşünsel olanla bağlantılanır. Altıncı his bu kabul içerisinde Thomas Reid (1710-1796) tarafından yeniden ele alınır; Reid'in beğeni yargısının doğuştan geldiği iddiası –ki bu iddianın pragmatik yönleri Henry Home ve Lord Kames'in (1696-1782) araştırmalarını meşgul etmiştir– onu yeniden Cherburyli Herbert'e bağlayacak, eleştiri üzerine makalesi Almanya'da, özellikle psikolojik veya ampirik çalışmalarda büyük ses getirecektir.

Duyarlıkla zihin arasında bir ayrım çizgisi çizen Kant dahi, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde, eylemlerin ahlâkî değerinin on yaşında bir çocuk için bile açık olduğunu iddia eder; Ovidius'un cümlesindeki (*Başkalaşımlar* VII, 18-21) ya da *Kadın Kokusu*'nda Al Pacino'nun konuşmasındaki gibi: "Hayatım boyunca hep neyi yapmanın doğru olduğunu bildim ve hep tersini yaptım." Bu ne anlama gelir? Kant, Platon'dan Giovenale ve Rousseau'ya iyinin bir sezgi olduğunu ve bu nedenle çirkinden ziyade güzeli mazur görmeye daha yatkın olduğumuzu iyi bilen bir geleneğin mirasçısıdır. "Onda hoşuma gitmeyen bir şey var"; Leibniz'in –duyusal bilginin özgün yönü olarak– *nescio quid* diyeceği

şeyi anımsatarak içimizde konuşan şey bir hayvan değil, insandır. Bakış, görünüşünden ötürü birinden şüphe duymamıza neden olur, bir söylemin yalanlarını ortaya çıkarır, görmemizi sağlayan sezgiyle dışarıdaki dünya kadar açık olan içimizdeki ahlâkî yasayı bulup çıkarır. Bu bakış açısından, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde beğeni yargısının birinci önemi bir çelişkiyi gözlemesidir; kitapta beğeni yargısının hem estetik (yani duyusal) hem de çıkardan arındırılmış (yani mantıksal çıkarlardan yoksun; nitekim Kant'a göre bahçelerin renklerinden veya kokularından değil, biçimlerinden hoşlanmamız gerekir) olması istenir.

Temelde göz atma, bir felsefe konferansına değil de moda şovuna baktığımızda daha rahat bulabileceğimiz şaşmaz kesinlik vardır. Söz konusu edilenleri kavramak için *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (1726) adlı eserinde bir *güzellik duyusu*'nun var olduğunu savunan Francis Hutcheson'dan (1694-1746) başlamak uygun olur. Croce'nin terimleriyle konuşursak, sanki bir şeyi güzel bulmamızı sağlayan vücut parçası lokalleştiriliyormuş gibi bir saçmalık söz konusudur; ancak, Hutcheson'ın saçmalamadığını görmek için, hem hissedeni hem de hissedileni anlatan Aristoteles'teki his sözcüğünün belirsizliğini hatırlamak yeterli olacaktır. Altıncı his, *koinè aisthesis* ve iç duyu doktrinleriyle açık biçimde bağlantılı güzellik hissi gibi, armonileri, yani sadece tekil duyuların hazlarını değil de onların koordinasyonunun hazzını ve çeşitlilik içindeki tekbiçimliliği yakalar; böylece, estetik, yani algıbilimsel, armoni dolayımıyla sanatsalla bağlanır, çünkü güzelliğin kuralı (Crousaz ve Shaftesbury temelinde) çeşitlilik içerisindeki tekbiçimliliktir. Bunlar, Coleridge'de yeniden bulacağımız ama zaten Proklos'un derin anlayışında –ruh, armonileri bulduğu dünyaya yansır– var olan karakterlerdir. Burada düşüncenin değeri artar, yani bir şeye bakıp hazzını duyduğumuz anda meydana gelen vizyon katlanır; açık olmayan şey, açık biçimde duyumcu bile değildir. Bir yiyecekten neden hoşlandığımızı açıklamak kolaysa da bir yüzün neden hoşumuza gittiğini açıklamak o kadar kolay değildir. Eğer kaybedilen anın hazzının dengi olmadığı doğruysa (Baudelaire'in *A une passante* sonesini düşünün), güzelliğin

Stendhal'in istediği gibi bir mutluluk taahhüdü olmaması kaba biçimde güçten eyleme geçiş olarak anlaşılmaz; görünümü olan şeyde cisimleşen büyük bir hatıralar ve beklentiler miktarı ve de bazen bir göz kırpması kadar zaman varsaymak gerekir.

Alexander Gerard (deha, yani göz atmanın üretim düzlemindeki dengi üzerine bir çalışmanın da yazarıdır) ve Edmund Burke'ün beğeni üzerine makalelerinde de mevcut olan bu anlayış, Joseph Addison'ın imgelemin hazları üzerine yazdığı ve 1712'de, yani Shaftesbury'nin *Characteristics*'inin ve Pope'un deha üzerine makalesinin ilk baskılarından bir yıl önce, Addison ve Steele tarafından yönetilen "Spectator" adlı bir dergide basılan *Papers* isimli çalışmasının temelinde yer alıyordu. İmgelemin hazzının hatıradaki algının katlanması olması, burada üretken imgelemin bir tezahürüyle meşgul olduğumuz söylentilerini devreden çıkarır. İmgelem (Addison terminolojinin boşluğunu teyit ederek imgelemi *fancy* ile dengeler), görmede, değiştirmede, kıyaslamada (Locke veya skolastiklerdeki düşüncelerin *comparing*'i) ve hatırlamadadır. İdealleştirilmiş ve üretken birincil haz, mevcut –fakat dokunulmamış– nesnelerden alınır ve namevcut imgelerin akılda tutulmasına ya da hayalî imgelerin kompozisyonuna yayılır. Birincil hazların "doğadaki, sanattaki ya da şiirdeki lezzetli sahnelerde" bulunması, varoluşun hiyerarşisinin, varoluşun hem fiziksel gözün hem de tinsel gözün –tümüyle belleksel– varoluşu olabildiği anda ortadan kalktığını gösterir. Addison da Locke'un *Essay*'inin basit düşüncelere adanmış ikinci kitabının otoritesine yaslanarak bunu doğrular; Lockeçu sanat sistematiği, aksiyolojik (değer-kuramsal) profil altında işleyen algıbilimsel bir hiyerarşi olmaksızın, Schopenhauer'in (mimariden şiire ve müziğe, yani görünür şimdiden tümüyle görünmez olana uzanan) sistematiğini önceler. Her ne kadar hafızanın idealleştirici karakteri ve alınan ikincil zevkler çirkin olduğu için ilk anda hoşumuza gitmeyen şeyi hoş kılmayı başarsa da, mimari, kendi türünde Homeros, Virgilius, Ovidius ve Milton'dan alınan zevkin kaynağıdır.

İmgelemin tadını çıkaran yazarlar arasında sadece kurgu eserler yaratanlar değil, tarihçiler, doğa filozofları, seyyahlar ve coğrafyacılar

gibi daha çok doğayla haşır neşir olan yazarlar da vardır. Dolayısıyla, imgelemin burada özgül olarak estetik bir donanımı yoktur: düşünmekle tahayyül etmek arasındaki özdeşlik uyarınca, Addison, bu ikinci alanda "imgelemi yeni felsefenin yazarlarından daha çok ödüllendiren ve genişleten" bir yazarın olmadığını savunur; Descartes'ta olduğu gibi, tüm yaratıcı haz bunların yaptığı keşiflerden gelir. İmgelemle sanat sistemi arasındaki özel bağa ise ileride geleceğiz.

Tin ve iklim

Bu durum, *Traité du beau*'da (1715) düşünceleri jenerik zihinsel temsiller olarak tanımlayarak (düşünce bir çember, bir üçgendir, iki onluk, bir evdir) ve bunları düşüncelerden daha bedensel olan, dolayısıyla tin yerine kalbe temas eden *sentiments*'dan (tat, koku) ayırarak algıbilimsel sorunlarla yüzleşen Crousaz'da gayet açıktır. Düşünce ile duyum arasında, psişikle tensel arasındaki –namevcut olanın akılda tutulması biçimindeki imgelem tanımına dayanan– niceliksel fark bulunur. Crousaz'ın âbidevî eseri *Logique*'te (II. baskı, 1737) düşüncelerin birliği, felsefeye uyarlanmış hayat tarzları (Helvétius'ta ve elbette ki Nietzsche'de yeniden ortaya çıkacaktır bu argüman), güzelliğin kuralı gibi, tasımsalın (sillogistica) oransal olarak gayet mütevazı bir yer işgal ettiği, estetolojik veya psikolojik sorular konu edilir. İmgelem ve duygu yargı gücünde etkindir; böylece, Du Bos'nun şiir ve resim üzerine eleştirel düşünceleri (1719, 3 cilt, Paris, 1733) esas olarak bu tematik mantıkla karşı karşıya gelir ve Malebranche'ın –hareket noktasını poetolojik saiklerden değil, imgesiz düşünce hipotezinden alan– eleştirisine uygulanır.

Duyusal olanın düşünsel olan için değeri, Katolik Vico'da ve –tenin duyarlılıktan değil günahtan arındırılması gerektiğini düşünen– piyetist* Baumgarten'de olduğu gibi tenin zayıflığına verilmiş bir taviz değildir yalnızca, Descartes'ın incelediği ve antitetik sonuçlar elde ettiği hayvan

* Piyetizm (İt. Pietismo): Protestan gizemciliği. (ç.n.)

otomatikliği üzerine akıl dolu açıklamaları insana aktaran mekanikçi bir antropolojinin başarısına da eşlik eder. Bu iklimin doruk noktası hekim ve filozof La Mettrie'nin (1709-1751) *L'homme machine*'idir (1747, basım tarihi 1748). Mekanizma insan ve hayvanı birbirine yakınlaştırır, zira dil hayvanlarda da olan imgelemden gelir; hayvanlar imgelemlerinin ekonomisi ölçüsünde bir tür dile sahiptir. Gassendi gibi La Mettrie de, "tout s'imagine" (her şey hayal edilir) olduğundan "hayal etmek" sözcüğünden her zaman yararlanıldığını, ruhun her kısmının bu temel işleve bağlanabileceğini, çünkü yargı gücünün, muhakemenin ve belleğin –göz tarafından resmedilen nesnelerin sihirli bir fener gibi üzerine yansıtıldığı– bu "toile médullaire"in (Locke'un olağan imgesi) özgül hâlleri olmadığını belirtir. Ruh ve imgelem aynı şeydir ve bu ikincisi tüm rolleri yerine getirir: akıl yürütür, yargılar, içine girer, karşılaştırır ve derinleştirir. La Mettrie'nin öğretisi L'homme machine'in hayatî önemde bir adımında yoğunlaşır: makine olmak, maviyi sarıdan ayırır gibi iyiyi kötüden ayırabilmek, hayvan olmamak ve keyif almayı bilmek.

Düşüncenin insan ve hayvana ortak bir özellik olması, Kartezyen mekanikçiliğin ve Locke'taki duyusal düşünce nosyonunun radikalleştirilmesinin bir sonucudur ve beraberinde antikler tarafından kabul edilmiş fakat modernler tarafından yasaklanmış olan hayvan rasyonalitesinin rehabilite edilmesini getirir. Bu süreçte mimesis üzerine düşünceler merkezî önemdedir; buna göre, Batteux'nün *Beaux arts*'ındaki (1756) temel poetolojik özellik her şeyden önce etolojik bir ilkedir, aynı şey Condillac'ın bir yıl önceki *Traité des animaux*'sunda da kolaylıkla görülebilir. İnsanlar ve hayvanlar taklit yoluyla öğrenirler, insan daha az mimetik olduğu için daha orijinal değildir, aksine, ihtiyaçlarının çeşitliliği nihaî olarak onu hayvanlardan daha taklitçi yapar; kopya ettikçe orijinalleşir; akıl, basit alışkanlığın ihtiyaçlarının ötesine geçen bir düşünceler toplamı değildir. Girard'ın mimetik arzu üzerine en son ve en kıymetli değerlendirmeleri tümüyle bu tinsel dünyada içerilir: taklit, Crébillon fils'in ve Laclos'nun stratejilerini ve savaş hilelerini yönlendirir; Helvétius'un *De l'esprit*'si (1759), bu kâfir ve ölüme mahkûm edilmiş kitap, –imgeler söz konusu olduğunda imgele-

min bir icat (yani küme), tinin "assemblage d'idées et de combinaisons nouvelles" olması gibi– (paradigmatik olarak Locke) başka büyük insanlar tarafından öncellenmeyen bir büyük insanın olmadığını söyleyerek bu ilkeyi hayata geçirir. Bu kitaplarla yetişen insanların, Plutarkhos'un *Yaşamlar*'ını okuduklarında heyecanlanıp kendilerini yeniden hayat bulmuş Romalılar sanmalarında şaşıracak bir şey yoktur.

İsviçreli Charles Bonnet'nin *Essai de psychologie*'sinde (1755), deha, soyutlama, yani verili bir materyali parçalara ayırma yetisidir ve yaratım tam burada bulunur. Burada, *ingenium*'un, *Witz*'in şeylerdeki analojileri bulmak olduğu, *acumen*'in veya *Scharfsinnigkeit*'ın ise, tersine, farklılaştırmayı içerdiği eski skolastik ve hümanist geleneğin karşısında yer alınır. Ancak, temel aynıdır; dehada duyusal ve –ancak birkaç on yıl sonra kabullenilecek– ilham edilmiş yaratıcılığa tümüyle yabancı bir meleke görülür. Kant'ta felsefenin dehanın bir işlemi olmasından ötürü öğrenilememesi ve öğretilememesi durumu, doğanın insanda ne kadar da ileri gidebileceğini gösterir. Nitekim, burada doğal deha tinin duyusal kaynağını ortaya çıkarır. O yüzden, doğulular ve yabanlar büyük ölçüde şiirseldir, tinleri içkin olarak doğadır, yani (Montesquieu'nün *Esprit des lois*'sındaki norm uyarınca) tutku uyandırma kapasitesindedir; Rameau'nun *Indes galantes*'ı (1735) ve Büyük Federico'nun *Montezuma*'sının (1755) gayet farkında olduğu bu zımnî varsayım üzerinden, talihsiz Meksikalı imparatorun kaderinde Yunan trajedisinin tonlarını bulmayı umuyorum. Avrupa'da ise ulusal karakterler önem kazanır. Onyedinci yüzyılda Marinizm'i* idiomatik anlamda İtalyan olmakla eleştiren Boileau'dan Lichtenberg'in ve Voltaire'in anglomanyasına, Hume'un Fransızların İngilizleri sevmemelerinin nedenleri üzerine araştırmalarına, Vico, Baumgarten ve Kant'ta ulusal karakterlerin sanat ve kostümlerdeki tipolojilerine gelinir. Hem kendisi hem de başka her şey olan tin, *genius loci* gibi, duyusal olandan gelir; bunun için Hegel (*Enzyklopädie*, s. 548) bir halkın tininin tarih, coğrafya ve iklim tarafından belirlenmiş olduğunu savunur.

* İtalyan şair Giambattista Marini'nin adıyla anılan ve klasik tarzın karşısına konumlanan 17. yüzyıl edebiyat akımı. (ç.n.)

Doğadan tine geçiş nasıl olur? Son hiyeroglifler Philai'nin İS 394 yılının 24 Ağustos'unda yazdıklarıydı; bu tarihten üç yıl önce Theodosius pagan kültleri yasaklamıştı, dindar imparatorun kararının sonuçlarından biri de aritmetik, geometri, zar oyunları, tavla gibi diğer buluşlarla birlikte, Theut'un Firavun'a sunduğu icadı devretmiş olan Mısır ruhban kastının ortadan kalkması oldu. Birkaç kuşak sonra hiç kimse sonsuz bir kadimliğe mahkûm olan bu işaretleri okuyamıyordu; daha önce de gördüğümüz gibi, geç antik dönemden Bruno ve Peder Kircher'e kadar yayılmış olan hermetik bir paradigma, hiyerogliflerde, Yunanların ve modernlerin bilgeliğinden daha üstün bir bilgeliğin nüvelerini görmüştü.

Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllar arasında iki durum ortaya çıktı: bir taraftan, Wilkins, Conring, Bernard, Montfauçon ve Fréret kadim Mısır bilgeliği mitini terk ettiler; diğer taraftan, Champollion'un keşfiyle zirvesine ulaşan hiyeroglif araştırmalarının sayısı arttı. *Yeni Bilim*'in kronolojik tablosunun karşısına Marsham'ınki konmak istendi, Mısırlıların hem gerekli bir bilgeliğe sahip oldukları hem de antik dönemde üstün oldukları yadsındı. Onlarınki hatalarla dolu, kötü bir ahlâkın, batıl bir teolojinin eşlik ettiği bir bilgiydi; piramitlerin çokluğu da barbar zihniyetle gayet uyumluydu. Nitekim, nezaket felsefenin meyvesidir. Mısır bilgeliği Manethon döneminde serpilirken Yunan etkisi altındaydı, *Poimandres* (geç antik dönemden *Corpus hermeticum*'un sözde Mısır derlemelerinden biri) basit bir kandırmacadan ibarettir; Psamtek'e kadar kendi içlerine kapanmış olan Mısırlılar, Çinliler gibi, egzotiktirler. Gene tıpkı Çinliler gibi yalıtılmışlardır ve "canavarsı bir kadimliğe" övgüler düzerler, ancak kadimliğin benzer varsayımları kibar halkların kibrinin normal bir eğilimidir; gerçekte ise ilk bilgi, ilk tarihsel kayıt gibi Yahudilere aittir. Mısırlılar, Yunanlardan ve Romalılardan önce, Yahudiler, Keldaniler, Şityalılar (Sciti) ve Fenikelilerden sonra ancak beşinci sıradadırlar (*Üçüncü Yeni Bilim*'le benzer yıllarda çıkan Brucker'in *Historia critica philosophiae*'si de benzer bir tespit yapar: Yahudiler, Keldaniler, Persler, Mısırlılar, Keltler, Etrüskler, ilk Romalılar, Yunanlar). Ancak, eğer Mısırlılar bu

insanlar için, özellikle de *Querelle des anciens et des modernes*'in bu versiyonunda artık en kadim bilgeliğin taşıyıcısı değillerse, hiyerogliflerde ne aranmaktadır?

"Hiyeroglif", tıpkı Cervantes'in *Don Quijote*'nin ilk dizelerinde ironiyle yazdığı *los indiscretos jeroglificos*, yani Lope de Vega'nın amblemleri gibi ya da Da Ponte için onun şanlı doğuşunun izi olan Figaro'nun koluna kazılı hiyeroglif gibi bir "monogram"dır. Bacon'ın *Advancement of Learning* adlı eserinde dilsel aktarım sanatından önce, sözcüklerin yardımı ya da müdahalesi olmadan anlam veren *notae* doktrini bulunur. Bu *notae* iki yolla kurulur: *ex congruo*, anlamla analoji yoluyla: bunlar hiyeroglif veya geçici hiyeroglifler gibi jestlerdir; *ad placitum*, gerçek karakterlerdir (*real characters*), amblematik değildirler, harfler kadar *dilsiz*dirler ve (Çin karakterleri gibi) farklı diller konuşan kişiler arasında iletişim aracı hizmeti görürler. O yüzden, hiyeroglif, burada, şema gibi, gnoseolojik bir karakterizasyona –monogramla aynı biçimde şeyin bilinmesini sağlayan notanın karakterizasyonuna– sahiptir: onu yaratmadan bilinmesini sağlar, iki boyutta onu nota hâline getirir – bütün fakat sözselci olmayan bir biçimde. Bundan ötürü, hiyeroglif, Bacon'ın onu *real characters*'dan ayırarak gösterdiği gibi, yalnızca bir resim değildir. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*'de (1746), "pek çok şeyin işareti olarak tek bir figür"ün kullanılması anlamında hiyeroglifin bir resim değil, "resim ve karakter" olduğunu yazar. Bu toplaşma temelinde, *Lettre sur les sourds et les muets*'nin (1751) yazarı Diderot, jestin (Condillac'ın düşündüğü gibi) kısıtlanmış bir düşüncenin tanığı olmadığını, ancak somut anlamda bir sözcüğün dengi olarak biçimlendirilebileceğini öne sürer. Wolff'un *Psychologia empirica*'sında (1732) adına özgül ve geniş bir çalışma adanmış olan hiyeroglif bilgi, konvansiyonel tipte göstergebilimsel bir bilginin değil, yalnızca sözcüklerle sözcelediğimiz *cognitio simbolica*'nın sözselciliğinin karşısına konumlandırılır. Kısacası, imge ve *logos* arasında antagonizma değil, bütünleyicilik ve bağımlılık vardır.

Onsekizinci-ondokuzuncu yüzyıl hiyeroglif doktrininden çıkan şey, görsel ve sözselin tersine çevrilebilirliğinin ekstrem tanıklığıdır: Augusti-

nus'un modeli izlenerek *verba visibilia* olarak *signa* ile *signa audibilia* olarak *verba* arasındaki denklik değerlendirilebilir. Bu anlamda, yazının ve dilin evriminin paralel olduğu düşünülmüştür. Champollion'a göre (*Grammaire Egyptienne*, 1836) önceki deşifrecilerin temel belirsizliği, hiyerogliflerdeki herhangi bir fonetik değeri ilkesel olarak dışlamalarının sonucudur. Bu veriyi göz ardı eden Peder Kircher'in *Lingua aegyptiaca restituta*'sı, Kıptî dilinin kadim Mısırca ile aynı dil olduğunu öne sürmüş olsa da, olağandışıdır. Young tarafından farklı zamanlarda ileri sürülen iki ekstrem yol (hiyeroglif yalnızca alfabetiktir ya da, tersine, yalnızca ideografiktir) ortasında bir yol tutan Champollion, hiyerogliflerde *signes d'idées* ve *signes de sons*'un beraber var olduğunu düşünür. Anglikan apolojist William Warburton (1698-1779), Londra'da 1737 ve 1741 yılları arasında ortaya çıkan, 1744 yılında Léonard de Malpeines tarafından *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens* başlığıyla kısmen Fransızca'ya çevrilen (ve Diderot, Rousseau, Condillac tarafından okunan) *The Divine Legation of Moses*'ta sınırlı linguistik bilgisiyle dil ve yazı için paralel bir gelişimin resmini çizmiştir: arkaik bir dile temel ses ve imgeler, modern bir dile ise alfabetik olması gerekmese de daha konvansiyonel bir yazı tekabül eder. Warburton için yazılı çağlar, aynı zamanda, hiyerogliflerin (amblemler vasıtasıyla Romalılarda ve şairlerde yaşayan) muhayyel konuşmaya tekabül ettiği dilin "Vicocu" çağlarıdır. Burada ses yazının anası değil, kızkardeşidir. Dillerin ve yazıların kökenlerini ayrı olarak değerlendirenlerin karşısında konumlanan Vico da, *Yeni Bilim*'de (s. 428), hem sözcük hem de düşünce olan hiyeroglif içerisinde filoloji ile felsefe arasında bir yöndeşmenin söz konusu olduğu gözleminde bulunur; tersine çevrilebilirlik alfabetik yazıların evlat edinilmesiyle kesintiye uğrayacaktır, burada sözcüğün bilgisi şeyin elde tutulmasını garantilemez.

Bu pozisyon (artık) açık değildir. Yazının sesle, yani *logos*'u üreten artikülasyonun kendisinden doğabilmesi, Paris'te "vingt" sözcüğünün yazıldığı biçimiyle telaffuz edilmeye başlamasını bir skandal olarak aktaran Rousseau'yla (1712-1778) karşıt tabiatlı bir şeyleri ortaya çıkarır. *Essai sur l'origine des langues*'da jest dili ve ses dili eşit biçimde doğaldır, ancak birincisi daha kolay ve daha az konvansiyo-

neldir. Jest dili, hiyeroglif gibi, argümanı göze sunmanın bir biçimidir, Rousseau kendi söylediğinin tersini söyleyen (konuşma, aksiyolojik olarak değil ama pragmatik olarak yazıdan üstündür) Bernard Lamy'nin retoriğinin otoritesine yaslanır. Ancak, ona göre, jest dili yalnızca ihtiyaçları karşılarken (ve bu nedenle hayvanlar için de uygunken) konuşma dili duygunun aracıdır. Tam burada *Essai*'nin teleolojik olarak tüm seyrini yönlendiren çelişki devreye girer: imgeler ortaya çıkaran ve kökensel olarak konuşma dili tarafından biçimlendirilmiş karakteri belirleyen jest dili doğaldır; ancak, tutkuları harekete geçiren, konuşma dilinin kökensel olarak müzikal olan yatkınlığını tanımlayan seslerin ve vurguların dili *daha doğaldır*. Rousseau'ya göre yazma sanatının konuşma sanatıyla hiçbir ilgisi olmadığı için bu iki seri heterojendir. Ontolojik olarak varoluşun üstünlüğünün kabulü olan bu aksiyoma getirilen her bir olgusal itiraz, insanlığa fısıldanmış bir sapkınlık gibi ses verecektir; tıpkı, Jean-Jacques, onun için şimdiki zamanın değil de yalnızca hatıraların güzel olduğunu, Tasso'nun serüvenlerini asıllarından daha çok sevdiğini, sevdiği Lüksemburglu Marescialla'nın yanındayken ona *La Nouvelle Héloïse*'i okumaktan daha iyi bir şey bulamadığını itiraf ettiği zaman olduğu gibi. Derrida (1967), yaşayan sesin atıl ikamesi olarak kavranan yazının *Emile*'de "dangereux supplément" biçiminde yasaklanan mastürbasyona benzemesi durumuna kayıtsız kalmamıştır. Rousseau'nun çağından ayrılmak için, vicdanın ve insanlığın sesi şeklindeki sözcük, doğa ile tin arasındaki evrensel dolayım formu olarak her zaman artan bir önem üstlenir; dolayım rolüyle altı oyulan ve eksantrikliğe itilen imgelemin düşüşü burada başlar.

Vico ve monogram

Ondokuzuncu yüzyıl ortalarında, Leopardi, *Zibaldone* isimli eserinde, hem İtalyanları aktif ve felsefeye yatkın kılmış olan özgün imgelemi hem de bu zengin imgelemin zaman içinde kuzeylilerin imgelemi tarafından aşılmış olmasını iklim temelinde açıklar. Felsefe Yunanistan, Mısır ve Hindistan'da doğmuş, Rönesans'ta Araplardan İtalyanla-

ra aktarılmıştır. Bayrağın Leibniz ve Kant'a geçmesi bunların gerçek kâşifler olmadığını gösterir; Leopardi'nin coğrafî-felsefesinde büyük dönüşler güneyli düşünürlerce gerçekleştirilmiştir: Descartes, Galileo ve Newton. Leopardi, Helvétius ve Montesquieu'nün pas tutmuş araçlarıyla, bir keresinde, Pomponazzi, Telesio, Bruno, Vanini, Campanella ve Cisalpino tarafından yeniden canlandırılan fakat Engizisyonun ölüm ateşleriyle kovulan kadim İtalyan, Etrüsk ve Samnit bilgeliğinin, ankakuşu gibi, park hâlinde olduğu Almanya'dan birleşik İtalya'ya ve papasız Roma'ya geri dönmeye hazır olduğunu yazmıştır.

Vico'nun *De antiquissima Italorum Sapienta*'sıyla (1710) doğan, Vincenzo Cuoco'nun *İtalya'da Platon*'u (1806) ve Giberti'nin *İtalyanların Ahlâkî ve Medenî Üstünlüğü* (1843) ile devam eden ve Spaventa'nın *Felsefede Milliyetçilik Üzerine* (1861) adlı eseriyle teyit edilen bu huzursuzluk karşısında sıkıntı duymamak güçtür: altın çağ İtalyanları Descartes'tan Kant'a tüm Avrupa felsefesinin öncüleridir ve Vico "tüm Alemagna'nın gerçek öncüsüdür". Milliyetçi etki ve geçmişin canlı yüzyılları üzerindeki ısrar, onsekizinci yüzyıl İtalyan felsefesinin bağımlılığını ortaya çıkaran –özellikle, Vico'nun da değindiği temalara gönderme yapan– itirazların yarattığı sıkıntıyla bağdaşmaz: Muratori'nin insan fantezisinin gücü üzerine –Almanca'ya da çevrilen– çalışması, kitabı haklı olarak banal bulan okurlarda bir hayal kırıklığı yarattı; Antonio Conti, Bodmer ve Breitinger'le olan paralelliği ve Pope'un tercümanı olmakla hatırlanır oldu; Gravina, Kayser'in şairi Metastasio'nun sözü dinlenmemiş ustasından ibaret kaldı. Cesarotti'nin (Addison, Pope, Temple, Helvétius, Hume), Beccaria'nın (Condillac) ve Algarotti'nin (Shaftesbury) eserlerinden söz etmeye bile gerek yok. Tarihyazımsal anlamda, saçma bir biçimde, Vico'yu bir çöl çiçeği yapma ayartısını uyandıran bu çerçeve içinde, İtalya'nın kaderi, İspanya ve Avusturya gibi karşı-reformun sillesini yemiş diğer ulusların kaderiyle gayet uyumludur; bu durumun, düşüncelerin sirkülasyonunun –*Encyclopédie* kültürü içerisinde Locke'un yeniden kullanılmasında ya da Almanya'daki Leibnizci-Wolffçu okulun ansiklopedik sentezlerinde olduğu gibi– özgün bir yeniden işlemeye manî olmadığı başka durumlarla karşıtlığı ortadadır.

Croce'nin *Estetik*'te getirdiği Vico yorumu, milliyetçi varsayımı miras alır ve onu kanonize eder. Vico, Kant'ın yalnızca ucundan görebildiği imgelemin doğasını kavramıştır. Burada Vico bir "devrimci"dir, imgelemi ve sanatı "yeni bir biçimde" kavrar. Croce, Vico'ya, imgelemi Platon'un hapsetmiş olduğu aşağılık konumundan kurtarmış olma meziyetini atfeder. Platonik abartılar tartışılabilir olmakla birlikte antik düşüncedeki imgelem çalışmaları (özellikle de Aristoteles'inkiler) hatırlandığında bu tez tümüyle destekten yoksun kalır. Burada daha da tartışmalı olan, Vico'nun ikinci varsayımıdır, yani ilk kez olarak imgelemdeki sahici üretken doğayı tanımış olmasıdır. Buna göre, imgelem, Vico için, yanlış anlaşılamayacak biçimde yeniden üreticidir: *De antiquissima*'da, Latinler için nasıl "hafıza"nın yalnızca şeylerin kaydını akılda tutma edimini değil, aynı zamanda fanteziyi ifade ettiğinin; ve bunun nasıl, yalnızca hatırlanan şeylerin "biçimlendirildiği" ve yalnızca duyular tarafından alınan şeylerin hatırlandığı gerçeğine bağlı olduğunun altı çizilir; tam da bu nedenle Mnemosyne tüm İlham Perileri'nin anasıdır. Dehanın Latinler için hafızanın dengi olarak görüldüğü *İkinci Yanıt*'ta yeniden ele alınan bu argüman *Yeni Bilim*'de doğrulanır: çocuklar fantezi açısından zengindirler, çünkü hafızaları çok geniştir; fantezi "genişletilmiş ya da birleştirilmiş hafıza"dır (212. paragraf): yani ya diyagramatik biçimde kullanılmıştır (Berkeley'in vardığı sonuca göre, tek bir olay başka zorunluluklara doğru genişletilir) ya da aynı yıllarda Wolff'un *Psychologia empirica*'sında –yani, Croce'nin deyişiyle, Vicocu devrimle alt üst edilmiş olan entelektüalizmin önde gelen eserinde– ortaya atılan, *imaginatio*'nun yeniden birleştirilmesi şeklindeki, Aristotelesçi ve skolastik tınılı *phantasia* tanımı uyarınca kısmî fantazmaların yeniden bir araya getirilmesi için kullanılmıştır.

"Misreading" ya da kısaca hata, iki yanlış varsayım üzerinde temellenir. Bunların birincisi, üretken imgelemin duyarlığa daha bağlı olduğudur; ikincisine göre, Croce'nin özlemini duyduğu üretken –yani "düşünsel" değil de "duyusal"– imgelem, Almanların insanlıkdışı soyutlamaları karşısında duyarlığın aşkın rolünü üstlenir. Buna göre, deneyim içerisinde sezginin zihni öncelemesi, Kant'ın ampirist bir tavizi

ya da Vico'nun bir icadı veya aşkınca bir öngörüsü değil, sağduyunun verisidir. O yüzden, örneğin, *Saf Aklın Eleştirisi*'nden çıkan sonuçla ("insan bilinci sezgiyle başlar, oradan kavramlara geçer ve düşüncelerle son bulur") *Yeni Bilim*'in saf akla doğru yürürken rahatsız edilen ve etkilenen ruh üzerine o ünlü yargısı arasındaki, herkes tarafından kolayca anlaşılabilecek karşıtlıktan öngörü hipotezleri çıkarmak hata olur. Burada söz konusu olan, devler arasında sessiz bir diyalog değil, sağduyu ve deneyim için gayet açık olan ve o döneme rengi veren bir temanın işlenmesidir: üç aşamayla anlatırsak, duyu olmadan hissetmek, rahatsız edilmiş bir ruhla duymak ve saf akılla düşünmek; bu üç aşama, Leibniz veya Wolff'ta yeniden ortaya çıkacak olan, daha da öncesinde Malebranche, Descartes, Aristoteles ve diğerlerinde gördüğümüz algı, tamalgı (appercezione) ve düşünce üçlemesinden başka bir şey değildir.

Vico'da bir antikartezyenizm aramak faydasızdır, zira onun 1699-1709 tarihli *Açılış Konuşmaları* Descartesçı ve Malebrancheçıdır ve bu konum *De nostri temporis*'le (1708), Bacon ile, Locke ile ve Locke'un ustası Willis ile bütünleşik bir konumdur. Karşıtlık ancak Descartes bir imgelem düşmanı olarak çizilseydi olabilirdi, ki değildir. Genç Descartes'ın *inventio*, hafıza ve topika için duyduğu ilgiyi daha önce vurgulamıştık. Diğer yandan, olgun Descartes'ı düşünürsek, onun perspektifinde hayatî yer tutan noktanın –bilim bir inşadır– Vico'nun perspektifinin özüyle –yani, gerçek ve olgu çakışır– uyumlu olduğu görülür. Descartes, *Meditasyonlar*'ın ikincisinde, Vico'nunkine çok benzer bir argüman atar ortaya: her bilgi bir inşadan edinildiği için, benim için *cogito*'yu bilmekten daha kolay bir şey yoktur. Yani hiçbir şey, Hegel'in dediği gibi, tinin bilgisinden daha somut değildir ve hiçbir şey öylece önümüzde duran şeyden, mesela doğadan daha soyut değildir. Burada, düşüncenin bir yaratım olduğu kutsal inşa ile –matematik ve şiirde olduğu gibi– inşacı da olabilen ama (ontolojik argümanın tutarlılığını varsayan Descartes ve Leibniz'in entelektüalizminde mümkün olabileceği gibi) şeylerin varoluşuna kadar varmayan insanî inşa arasında bir ayrım yapma zorunluluğu ortaya çıkar.

Vico tarafından *De antiquissima*'nın –1718 yılında *Diyaloglar* adlı eserinde sentetik, yani kurucu geometrinin önemini vurgulayan geometrici Paolo Mattia Doria'ya ithaf edilen– birinci kitabında önerilen, gerçek ve olgu arasındaki çakışmayı dile getirmek başlı başına aydınlatıcıdır. Vico'ya göre, bilme her zaman için bir inşa eylemidir ve kutsal bilme ile insanî bilme arasında bir fark yoktur: birincisi, hem dışsal hem de içsel unsurları kavrar (yani, sezer) ve bilir (şöyle yazar: Bacon'ın *De augmentis*'te ve *Novum organum*'da ortaya attığı karakterizasyon içerisinde doğanın özünü ve bilgisini öğreten alenî ve örtük şematizmler), dolayısıyla bilerek şeylerin katı (üçboyutlu) bilgisini yaratır, yani üretir. Vico'nun tanrısı, Platon'un *Timaios*'undaki, amorf bir malzemeden, bir *ekmagheion*'dan yararlanarak üç boyutlu şekiller ortaya çıkaran demiourgosa yakındır. İnsanî bilme ise söylemseldir, yalnızca dışsal şematizmleri yakalar; bu yüzden, kutsal üç boyutlulukla kıyaslandığında, "insanî gerçek bir monograma, düz bir imgeye, neredeyse bir resme benzer".

"Monogram", Kant'ın, zamanın mekâna dönüştüğü ve içsel hissin dışarıya yansıtıldığı şemalara verdiği isimdir; monogramın hologrma dönüştüğü üçüncü boyut serabı, Kantçı düşüncenin ufku içinde yer alır. *Yeni Bilim*'in tasarımının temelinde yer alan, dahası *De nostri temporis*'te fizikteki geometrik yöntemin sınırlarını belirleyen inşacılık, Vico için de önemli bir noktadır: geometrik gösterimin alanında hakikâtle uyumlu olan şey, doğa araştırmaları alanında uygunsuzlaşır. Vico, insanî inşacılığın taleplerini yatıştırmak için, daha önce de görüldüğü gibi, resmin sessiz olmasına özel bir önem atfeden Platon'a yeniden döner: resmedilmiş imgeler sanki canlı, kendi sözlerini söylemek ister gibidirler, ama incelendiklerinde görkemli bir sessizliği muhafaza ettikleri görülür; bu anlamda yazıya benzerler. Sözcük, imgeye, yani varoluşa ve hayata ihtiyaç duymaz; sözcük, üç değil iki boyut üzerine yansıtılır. Bizler gerek gerçek bir şeyden gerekse bu gerçek şeyin resminden ancak bir imge elde ettiğimiz için, insanî mimetik inşa, demiourgosun eserinden ne bir mimesis doktrini temelinde (çünkü dünyadaki iyi şeyler de düşüncelerin taklitleridir) ne de bir temsil doktrini temelinde ayrılır. Gerçek fark, resim bize tek bir perspektif

sunarken, demiourgosun ürününün üç boyutlu olması, farklı açılardan bakılabilmesi ve etrafında dolaşılabilmesidir. *En te physei* yatakla *Devlet*'teki (598a-b) mimesis eleştirisinin yaslandığı yatak resmi arasındaki fark şudur: her ikisi de bir imgedir (onları görürüz, düşünceleri *eidos*'tur), ama bir tanesi katıyken, diğeri bir düzlemdir.

Estetiğin hikâyesi

Croce, Vico ve Kant arasındaki paralelliği görür, ancak alınan karar onu buradan, bu iki dev arasında geçen –neşeli ile üzgün, yani ateşli Napoliten fantezisi ile "Königsbergli ciddi ampirik-eleştirel filozof"un soğukluğu arasındaki karşıtlıkla nitelenen–, sessiz ve imkânsız bir diyalog çıkarmaya zorlar. Croce tarafından vaaz edilen madalyon mantığı belli sınırlar içinde vazgeçilmezdir; ancak, bu mantık öncelikle edebiyat tarihi için geçerlidir, felsefe tarihi söz konusu olduğunda, özellikle de arkaplanda büyük düşünürlerin oluşturduğu bir galeriye gönderme yapan bir hipostaza dönüştüğünde, geçerliliği azalır. Bu tavrın önemli isimlerinden biri, Hegel'in hor gördüğü, Kant'ın ise eleştirinin mümkün kıldığı gelecekteki metafizik sistemin gerçekleştirilmesi sırasında "ünlü Wolff'un titiz yöntemini izlemediğim bir gün bile olmayacak" diyerek Locke, Hume ve Berkeley'le aynı düzleme yerleştirdiği Christian Wolff'tur (1679-1754). Leibniz'in gerçek takipçilerinden olan Wolff, çelişkili olmayan şey mümkündür ve mümkün olan gerçektir şeklindeki absürd öğretinin kuramcısı olarak kabul edilir; kısacası, Voltaire'in *Candide*'indeki Pangloss gibi görülür. Gerçekte, "rasyonalizm"in asemantik izini uyandıran üstün bilginin sınırları, duyusal bilgiye, yani hem öznedeki (gnoseolojik ve fizyolojik sınırlarının vurgulanması) hem de nesnedeki (deneysel bilginin vurgulanması) ampiriğe yönelmiş güçlü bir dikkatin sonucunda ortaya çıkar. Bu öncül uyarınca, havai fişekler üzerine bir maddeyi bile içerecek kadar genişlemiş olan iki serilik (önce Almanca, ardından Latince) bir ansiklopedi projesinde (Baumgarten ve Meier'in eserlerinin ardından Wolff'un "süprüntü" diye nitelediği) estetiğe tematik bir alan ayrılmamıştır.

Wolff, Baumgarten'i de meşgul edecek olan duyusal bilgi ve onun özgül formları sorununa kayıtsız değildir. Gnoseolojinin alt ve duyusal kısmının analizi (bu kısım Baumgarten'de özerkleşerek alt gnoseolojiye dönüşecektir), hem psikolojik hem de mantıksal bir anlam taşır ve *analogon rationis*'in tematizasyonu üzerinden kutupsallaştırılır. Olguları birbirine bağlayan benzer (analogo), hem aklın doğrulanması hem de onun alt eşiğidir; üst sınırı olmayan sonsuz akılla karşılaşılıncaya dek gidilir. Ancak, altla üst arasında tedricî bir ilerleme var olduğundan –Locke ve Leibniz arasındaki karşılıklılıktan doğan ünlü *lex continuitatis*– bu sınama sırasında yalnızca bir doğrulama aracıyla değil, aynı zamanda akla dönüşen şeyle de karşılaşılır. Aklın duyusal benzerinin formları tümüyle akılda tutma tarafından karakterize edilmiştir (*Psychologia empirica*, s. 92; *Deutsche Metaphysik*, s. 235-267 ve ilgili dipnotlar): *imaginatio* akılda tutar, *facultas fingendi* birleştirir (yani, fantazmaların ayrılması ve kompozisyonu biçimindeki fanteziye ev sahipliği yapar), hafıza bilinçli akılda tutmadır, anımsama hafızanın kasıtlı olarak araştırılmasıdır. Bunlar *Parva naturalia* tarafından kanonlaştırılan ve *İkinci Çözümlemeler*'de gnoseolojik olarak yüzleşilen formlardır; Aristotelesçi ve duyumcu öğretim burada nihaî sonuçlarına varır: en zirvede düşünce, yani üstün bilincin en ileri seviyesi bulunur. Wolff'un sorunu, doğanın bağlayıcı düzeniyle inayetin (grazia) serbest düzeninin ne biçimde uyumlu olabileceğidir; doğal serideki geçiş ve doğa ile inayet arasındaki paralellik, imgeleme içkin idealleştirici kaynak sayesinde mümkün olmuştur. Bu türden bir değerlendirme ile Locke'unki arasındaki fark, maddî olandan manevî olanın yaratılmasından çok, bir uyumluluğun söz konusu olması gerçeğinde yatar. Başka bir deyişle, muhayyel idealleştirmeler vasıtasıyla duyusaldan düşünsele geçişin bütünlüklü bir açıklaması mümkün olabilir; ancak, bu, geride doğa ile inayet arasındaki bağların metafizik özünü kavrayamayan bir fenomen açıklaması bırakır.

İki düzen ve uyumluluk sorusu hâlâ cevaplanmayı beklemektedir. Thümming'in Wolff'u konu ettiği çalışmasında (1725-1726) imgelem, akılda tutmadır ve imgelem, hafıza, düşünce, sezgisel yargı ve söylemsel yargı (*conclusio*) sıralamasından da anlaşılacağı gibi ilk sırada

yer alır; duyular, imgelem ve hafıza sezgisel yargıların biçimlendirilmesi için yeterlidir. Wolffizme ampirik düzeltmeler öneren Georg Darjes'in *Introductio in artem inveniendi* (1742) adlı eserinde, aklın benzeri, kavramın inşasında çok daha ileri götürülür; aynı şey, 1741-1753 yılları arasında, Wolff'un felsefesini, *Neutonianismo per dame*'ye* benzer biçimde, ateşli bir Wolffçu olan Berlinli genç Espérance'ın muhayyilesinde Fransa'ya tanıtarak popülerleştiren Formey'de de söz konusudur; Wolffçu felsefeyi mektup formunda yazan Deschamps (1741-1743) için sorunun insanı hayvandan, Wolff'u Locke'tan ayırma sorununa dönüşmesi şaşırtıcı olmayacaktır, zira *ars inveniendi* alışkanlıklar arasında sınıflandırılmıştır. Duyarlığın bu şekilde değerlenmesinin bir an evvel bir estetiğin biçimlendirilmesine neden olmaması, daha çok imgelemin pek de hesaba katılmamasına bağlıdır.

Tam bu noktada "rasyonalizm" ve ampirizm tanımındaki boşluğa temas edilmiş olur. Yalnızca bizim gerçekliğin varlığını hesaba kattığımız ve pek çok akıllı insanın asılsız doktrinler üzerinden duyarlığa iftira etmiş olduğu gerçekten düşünülebilir mi? Estetik tarihi içerisinde "büyük ve samimi bilgin" (Mittner), Bayle'in *Dictionnaire*'inin çevirmeni, Wollfçu temeller üzerine oturan *Eleştirel Poetika*'nın (1729-1730) yazarı Gottsched (1700-1766) rasyonalistler, yani kötüler arasına yerleştirilir, çünkü doğal rasyonelin taklidi iddiası, *facultas fingendi* anlamında imgelemin üstünlüğünü kuramsallaştıran Bodmer (1698-1783) ve Breitinger'le (1701-1776) bir karşıtlık doğurur. XVIII. yüzyıl Almanyası'nı saran ve izleri *Dichtung und Wahrheit*'ta muhafaza edilen bu tartışma, aslında, temelde aynı varsayımları paylaşan Wolffçular arasındaki bir tartışmadır.

1721 ile 1723 arasında, Bodmer ve Breitinger, poetolojik niyetlerle *Die Discourse der Mahlern*'i yazmışlar ve eserlerini "imgelemin ateşiyle" diğerlerinden ayrılan bir ulusun temsilcisi olarak gördükleri Addison'a ithaf etmişlerdir. Resim ve şiirin denkliğinin konu edildiği bu eserde üçüncü bölümün XXI. söylemi özel bir öneme sahiptir.

* İtalyan felsefeci ve sanat eleştirmeni Francesco Algarotti'nin 1737 tarihli eseri. (ç.n.)

Sanatçıların birlikteliği üzerine akıl yürütülerek, onları, ifade gücü yüksek bir metonimi ile "ressam" şeklinde adlandırma fikri gerekçelendirilir, zira eğer bir yazarın (Kartezyen tarzda konuşursak) okuyucuların imgeleminde düşünceleri, yani şeylerin figürlerini ya da imgelerini resmettiği düşünülürse, ressamın her bir niteliğinin, metaforik olmayan bir anlamda, yazarda da bulunduğu görülecektir. Bodmer'in Wolff'a adanmış ve Leibniz, Muratori, Calepio ve belki Vico ile yüzleşmeyi hedefleyen ünlü makalesi *Von Einfluâ und Gebrauch der Einbildungskraft*'ta imgelem bu anlamıyla kavranmıştır. Bir kuşaktan daha fazla zaman sonra, Kant'ın "canlı ve derin" insan diye nitelediği, Bodmer ve Breitinger'le bağlantılı bir Wolffçu olan Sulzer, imgelemin yaratıcılığını, düşüncelerin birliği, yani serbest yeniden bir araya getirme temelinde açıklayacaktır. Burada bulunan şey, Kantçı imgelem doktrininin kaynaklarından biri olan Tetens'in *Philosphische Versuche*'sinde (1776) geometrik ve şiirsel imgeleme referansla gösterilen bir perspektif uyarınca, eski yeniden geldiği için imgelemin kısıtlayıcı karakterinin inşacılıkla bir karşıtlık oluşturmayacağını düşünen Vico'da gözlenen durumun ta kendisidir.

Bu çerçevede, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), estetiğin yalnızca ihtiyatsız vaftizcisi değil, aynı zamanda kurucusudur. Baumgarten, Bäumler'in Kierkegaardçı temeller (soyutlamanın beyhudeliği ve aklın krizi) ya da Croce'nin Herbartçı temeller (fantezinin duyusal otarşisi miti) üzerinden yapmaya çalıştığı gibi Wolff'un ötesine geçmeye çalışmaz, aksine, (Wolffçu mantığa adadığı) son eserine dek onu yüceltmeye devam edecektir; Leibniz'i daha öne çıkarmayı tercih eder. Leibniz'in gençlik eseri *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*'te (1684) kesinliğin (chiarezza) ayrımla (distinzione) tam olarak örtüşmemesini öne çıkarmıştır; bir ressam, nedenini ayrı olarak ifade edemese de, bir resmin güzel ya da çirkin olduğunu kesinlikle söyleyebilecektir. Kesinlik estetiğin alanıdır. Burada temel düşünce, aklın alt sınırı olarak aklın benzeri üzerine Aristotelesçi düşüncedir; eğer Tonelli, Padovalı Aristotelesçi Zabarella'yı Baumgarten'in öncüsü olarak ilan ederken yanılmıyorsa, Goclenius'un felsefe sözlüğündeki imgelem tipolojisinin *Organon* ve *Parva naturalia*'ya dayanarak

karışık olan ve olmayan imgelem ayrımı yaptığı fark edilebilir, bu ayrım yüz elli yıl sonra Leibniz'in önerdiği (bilgileri muğlak ve kesin bilgiler, kesin bilgileri de karışık ve ayrık bilgiler diye bölen) sınıflandırmaya doğrudan dahil edilecektir.

Estetik, ilk cildi 1750'de, ikincisi 1758'de yayımlanan Baumgarten'in *Aestetica*'sının ilk paragrafında, hem liberal sanatlar kuramında, hem alt gnoseolojide, hem de güzel düşünme sanatında görünen aklın bir benzeri olarak nitelendirilir, duyusal idrakin bilimi olarak tanımlanır. Burada, estetik, mantıkla beraber, metafiziğin girişi olan ve kendine nesne olarak inanç olmadan bilinebilen şeylerin tüm özelliklerini seçen gnoseolojinin bir parçasıdır. Estetiğin nesnesi ise güzelliktir, çünkü (doğadaki veya sanattaki, ama öncelikle de –Leibnizci estetik *ufuk* uyarınca– düşüncedeki) güzel –yoğun kesinlikten farklı *aisthesis* ve bilgin tarafından izlenen *noesis* uyarınca (*Metaphysica*, s. 637)– kendi içinde azamî kesinliği barındırır. Leibniz'in *Nouveaux essais*'de önerdiği ilke şudur: hayvan daha çok bireyleri kavrar, insan ise düşünceleri; birincisi daha çok kaplama sahiptir, örneklerden genel formlar çıkaran ikincisi ise içleme. Ancak, bu, daha kaplam içinde bilmenin olduğu anlamına gelir. Güzelliğin bu sezgisel ve özerk anlamında Platonik *ekphanesthaton*'un, çoğunlukla bedenin gözlerine görünen şeyin izleri bulunabilir. Gene de, söz konusu olan düşüncenin duyusal bir temsili olmadığından, güzel, başsız (acefala) bir işlev değildir, özerk bilişsel gücü içerisinde *analogon rationis*'in zirvesine yerleşir. Eğer *Metaphysica*'da alt bilişimi meydana getiren melekelere bakarsak, şunları buluruz: duyular, (Wolff'un *imaginatio* dediği) *phantasia*, zekâ, hafıza, (skolastik *phantasia*'ya karşılık gelen) *facultas fingendi*, öngörü (geçmişe boğulmuş olan bugünden gelecek doğar), yargı, *praesagitio* (gelecekte olacak şeyleri tahayyül etmek: *providentia*).

Eğer Hegel'in *Estetik Dersleri*'nde sanat tinin eseri olduğu için estetiğin bir disiplin olarak gerekçelendirildiği düşünülürse, burada güzelliğin öneminin büyük mü yoksa küçük mü olduğu sorulabilir. Herder'in *Kritische Wäldchen*'de giriştiği kesinleştirme çabası bu dönüşüme işaret eder: estetik, *ars pulcre cogitandi* değil, *scientia de pulcro et pulcris*

philosophice cogitans'tır; yani güzel düşünme sanatı değil, güzel sanatta kutuplaşma eğilimi gösteren güzelin felsefî bilimidir. Baumgarten'in öğrencileri arasında en şanslısı olan Georg Friedrich Meier'in (1718-1777) belirttiği üzere, karışık bilginin alanı sanatsal üretimin alanıyla örtüşmüştür: aynı şekilde, Baumgarten'in derslerini içeren ama özerk bir dönüşü de gerçekleştiren *Anfangsgünde der schönen Wissenschaften*'in (1748-1750) ikinci cildinde, aklın şeylerin mükemmel olup olmadığını anlamamızı sağladığını, beğeninin (gusto) ise şeylerin güzelliğini ya da çirkinliğini tanımladığını yazar; bundan böyle beğeni sahibi insan edebiyat eleştirmenidir. *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*'ta (1757) –Chladenius ile birlikte onsekizinci yüzyıl hermenötiğinin abidevî eseri– sunulan yorumların tipolojisinde Meier şunları sıralar: rasyonel, mantıklı ve bilgili, duygusal ve estetik – "estetik", burada, "duygusal"dan farklı olarak, bugün kullandığımız (tarihsel olarak aşağılık ve gnoseolojik olarak aşağılayıcı) anlamında kullanılmıştır.

Bu hikâyenin son kısmına geçmeden önce biraz düşünmekte fayda var. Estetik üzerine tarihyazımının, alanın kendisinden daha olağandışı olmasına şaşırmamak gerekir: kimisi yola (adı konmamış bir biçimde) Yunanlarla çıkar, kimi de (Rönesans veya Romantik) "modern" ile. Çelişkileri, belirsizlikleri olsa da bu ikinci seçim daha yaygındır, zira Baumgarten'in hangi gerekçelerle disiplinin otoriteleri olarak Aristoteles, Horatius ve Boileau'ya gönderme yaptığını açıklamak gerekir. Estetiğin tarihini Yunanlardan ve Romalılardan başlayarak yazmak, 2300 yıllık bir "öngörü"ye sahip, ömrü yarım yüzyıldan biraz fazla sürmüş (Baumgarten'in *Meditationes*'inden *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne) ve sonrasında gelen yorumlarla (dünyanın romantikleştirilmesi, masallaşan dünya ve bunların tam karşısında sanatın katili Hegel) daha da genişlemiş bir alan olan estetiğin hikâyesini, zorunlu olarak, (yegâne olası dengi Mesihçilik olan) dengesiz bir hikâyeye indirger.

Estetiğin Baumgarten tarafından vaftiz edildiği, Kant tarafından "aşkın" bir temel üzerinde kurulduğu ve sonradan nesnesi sanatı öldürecek olan Hegel tarafından mükemmelleştirildiği efsanesi absürdtür.

Baumgarten'e göre duyular yargıda bulunurlar, yani güzelliğin içerisinde düşünce vardır ve bu temelde estetiğin duyusal bilmenin bilimi olduğu meşrulaştırılır. Kant'a göre duyular yargıda bulunmazlar, yani Baumgarten'in kullandığı anlamıyla duyusal bilmenin bilimi kendi içinde çelişkili bir ifadedir. Hegel'e göre güzellik, fenomenin mükemmelliği olduğu için değil, ama düşüncenin duyusal belirimi olduğu için kurtulur ve böylece insan yargısının esere dahil olabileceği bir alana çekilinir. Estetiği üniversitede okutmanın bir süs olması dışında, bunlar arasında sorunlar düzeyinde dahi bir süreklilik yoktur. Süreklilik ancak başka bir düzeyde, imgelem düzeyinde bulunabilir: Baumgarten için imgelem aklın benzeridir; Kant'ta, duyusalla düşünsel arasındaki heterojenliğin radikalleştirilmesi yoluyla, dolayımın –ruhun bedenle alışverişini açıklamaya dönük sistemlerin saçmalıklarından ötürü– aklın kendi benzerindeki yansımasında değil de duyusalla düşünselin varsayılan ama bulunamayan ortak kökeninde arandığı netleştirilmiş olur; Hegel'in felsefesi, Kant için insan ruhunun derinliklerinde bir gizem olarak kalan şeyin –açık biçimde duyusalla düşünsel arasına yerleştirilmiş bir melekenin nasıl her ikisinin de kökeninde yer alabildiğinin– sistematik açıklamasıdır.

IV.

Ondokuz ve Yirminci Yüzyıl

Şemalar ve izler

Kant'a göre, Leibnizciler, entelektüalizmlerinden ötürü duyarlıkla zihin arasındaki –gerçek– ayrının yalnızca mantıksal olduğunu düşünürler. Buna göre, duyarlık onlar için bir noksanlıktan (kesinliğin noksanlığı) ibarettir; halbuki duyarlık özerk bir olumluluktur (positività). Aklın eleştirisi (mantık) ile beğeninin eleştirisi (estetik) arasındaki tamamlayıcılık karşılıklı olarak dışlayıcıdır: bir tanesi sayesinde bir şeyin başka bir şey olmaması gerektiğini biliriz; *Mantık*'ta (Giriş, s. V) olgusal olarak tümüyle antitetik olan iki mükemmellik biçimi arasında ayrım yapılmasının nedeni de aynıdır: mantıksal mükemmellik, nesnel, entelektüel ve bilimseldir; estetik mükemmellik ise, nesnel ve duyusaldır. Her şeyden önce, beğeninin eleştirisi aşkın estetikten farklı bir şeydir. Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nin Aşkın Estetik bölümünün birinci sayfasındaki notta yalnızca Almanların, dünyanın geri kalanında daha doğru biçimde *beğeninin eleştirisi* denilen şeye "estetik" dediğini yazarken, eserler üzerine *a posteriori* bir düşünce ile duyarlığın aşkın belirlenimi arasındaki uyuşmazlığın altını çizmek niyetindeydi. Bu yabancılık hâli pek çok yerde, özelikle de, estetiğin duyumsamanın öznel bir eleştirisi değil, nesnel mantıksal yargılara materyal sağlayan sezginin doktrini olduğunun savunulduğu, (karışık ve kesin) kavramlardan ve (karışık ve kesin) sezgilerden bahsedilmesi gereğinin vurgulanıp karışık ve kesin arasındaki karşıtlık gibi, sezgi ve kavram arasındaki karşıtlığın da yetersizliğinin eleştirildiği *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin girişinde teyit edilir. Çünkü, üçüncü *Eleştiri*'nin 15. sayfasında gayet güzel ifade edildiği gibi, eğer karışık kavramlara estetik denmek isteniyorsa,

duyusal olarak yargıda bulunan bir zihne sahip olunması gerekir: yani, duyusalla düşünsel arasındaki *lex continuitatis* yenilenmiş olur.

O hâlde, duyarlıkla zihin arasında bir süreklilik yoktur, özellikle de duyarlık (Leibnizcilerin pratikte yaptıkları gibi) *a posteriori*'nin jenerik ismi, zihin de *a priori*'nin ismi olarak kavranmak isteniyorsa. Ancak, Kant'a göre ayrım çizgisel değil, çapraşıktır. Zihin kendi *a priori* mantıksal formlarına (kategoriler) sahiptir, zamanı ve mekânı *a priori* elinde tutan duyarlık gibi. Bu iki alan da ampiriği önceler, ancak bilinç anlamında kavramlar (ve duyarlığın iki *a priori* formu, zaman ve mekân) boş olduğu ölçüde, deneyim nesneleriyle donatılmadıkları sürece fakirdirler. Eleştirel felsefenin idealizm batağına batma riski taşıdığı esas alan, uygulama, yani estetiğin *a priori* kategorilerinin ve formlarının içinin nesnelerle doldurulması eylemidir – bu eylem, mantıksal anlamda kendiliğinden, estetik açıdan pasiftir.

Aşkın estetiğin formları açısından sorun çok büyük değildir, çünkü bir mekânı veya bir zamanı somut olarak düşünmek zor değildir, güç olan onları *estetik açıdan* boşluklar olarak temsil etmektir (halbuki mantıksal düzlemde bir güçlük yoktur: hepimiz saf bir mekânı gayet iyi anlayabiliriz, aynı şekilde bin kenarlı bir çokgeni mantıksal olarak kavrayabiliriz). Uygulama sorunu, zihnin saf kavramları olarak kategoriler ve ampirik kavramlar söz konusu olduğunda daha çetrefil bir hâl alır. "Köpek" sözcüğü (bu ampirik bir kavramdır, deneyim öncesinde herhangi bir köpek kavramına sahip değilizdir) ya da "nedensellik" sözcüğü (bu, deneyimi mümkün kılarak onu önceleyen zihnin saf bir kavramıdır: olgusal nedensellikleri deneyimleriz, çünkü, Hume'un düşündüğünden farklı olarak, nedensellik kategorisi deneyimi önceler), sahici bir köpeğe ya da herhangi bir nedenselliğe –örneğin, sopa gören köpeğin kaçmasına– hiçbir şekilde benzemez. Mantıksal bir kavram, kendisine tekabül eden nesneyi genelleştirebildiği, yani kavrayabildiği için –çünkü, örneğin, sopa köpeğe tekabül etmez– aracı bir formasyon şarttır.

Bu dolayım ampirik kavramlara bir örnektir, şema ise saf kavramlara: köpek örneği, şeye isim vermeme imkân tanır, aynı şekilde farklı nedensellik tiplerinde ortak olan şema, kategorileri uygulamama izin

verir. Ancak, burada iki yönlü bir sorun karşımıza çıkar: bir yandan, ampirik kavramlar *a priori* değildirler, –*general idea* ya da diyagram olarak– köpek kavramının soyutlama yoluyla bir ya da daha çok sayıda ampirik köpekten geldiğini düşünmemize hiçbir şey engel olamaz; fakat, özgül durumda, *lex continuitatis*'i ve mantıksal kavramın kaynağını estetik *eidos*'tan ayırmak güçtür. Diğer yandan, –örneğin, öncesinde zihinde olmayan bir şeyin duyuda olamayacağını söyleyen Leibnizci bir argümanla– ampiriklikleri desteklenebilecek olan saf kavramları, eğer onları ampirik kavramlara benzetmek istemiyorsak, deneyime uygulamak çok daha güçtür; bu durum, Kant tarafından ileri sürülen ayrıma son verir.

Ancak, daha önce de gördüğümüz gibi, Kant ampirik kavramlar söz konusu olduğunda *örneklerden*, saf kavramlar söz konusu olduğunda *şemalardan* bahseder. Örneğin, diyagramatik işlevi hakkında öncesinde ileri sürülen söylemler bu ayrımı istenildiği kadar netleştirmez, ancak Kant bir farklılaştırmaya gider; buna göre, örnek veya imge, *eidos*'u yakalayan ve bir varlığı olmasa da onu sezgi içerisinde işleyen yeniden üretici imgelemin bir ürünüdür, şema ise, kavramı sezgi içerisinde *a priori inşa eden* üretici imgelemin bir ürünüdür. İmge bir veridir, şema ise saf kavramın sezgi içerisinde uygulanmasına kural teşkil eden anikonik bir inşadır (iz). Tekil bir nedeni görmemden önce, bu nedeni tanımama izin veren nedensellik şemasına sahibimdir; bu şema, dünyadan çıkarsanmamış, *formlarını* (bunlar istekten bağımsız olarak ikoniktirler, çünkü mekânın değil, zamanın bir modülasyonu söz konusudur: *B*: neden, *A*'yı izler; *A* zamanda kalır: töz; vb.) yalnızca kendi uygulamasından alan zihinde üretilmiştir.

Kant şemalardan ve inşadan söz ederken, aklının bir köşesinde, onun için bir hesaplama aracının ötesinde estetikle mantık arasında aracılık eden bir güç olan matematiğin modelleştirici rolünü tutar. Nitekim, Kant'a göre, Thales, bir üçgenin özelliklerini ampirik bir figürden, örneğin dünya üzerindeki üçgensi herhangi bir şeyden yola çıkarak değil, üçgeni *a priori* olarak inşa ederek, yani onun mantıksal kavramlarını sezgi içerisinde *a priori* temsil ederek tanımlamıştır. Protogeometrinin üçgeni, herhangi bir deneyimden bağımsız bir temsildir.

Burada, karşımızda somut estetik açıklıkla donatılmış *a priori* bir inşa vardır (Kant, bu nokta üzerinden 1770 tarihli *Tez*'de geometriyi kusursuzluğun estetik paradigması ilan etmişti). Ancak, inşacı model, (*Saf Aklın Eleştirisi*'nde rasyonel bilginin seçkin paradigmasını temsil eden) matematik için söz konusu olan mantıkla estetik arasındaki salınımı dışarıda bıraksa da, çelişmezlik ilkesinden yeter neden (ragion sufficiente) ilkesini, bu ilkeden de varoluşu türetme yönündeki Leibnizci çabanın Kantçı eleştirisinin temelinde yer alan önemli bir nedenden ötürü, bu model matematikten felsefeye tümüyle transfer edilemez. Matematik gerçekdışını, yani yalnızca olası olanı inşa edebilir; matematiği hâkim bilim olarak tanımlayan Kant, onun kavramlarının bilgi olmadığını söyler: bilgi, matematiksel değil, felsefî düzlemde, gerçeği bilmekle meşgul olunduğunda başlar. Peki ama felsefe deneyimin şemalarını uygulamak adına, *a priori*'yi yararsız kılan ampirizme ya da olası olanla gerçek arasında ayrım yapmayan inşacılığa düşmeden *a priori*'yi nasıl temsil edebilir?

İzin temel işlevini hatırlayalım: pasif ve duyusal olan yazı, şu an itibarıyla aktiftir ve idealleştirilmiştir. Bu basit algıbilimsel olayda Kant tarafından heterojenliği gayet iyi tespit edilmiş olan iki düzenli bir dolayım içerisindeki gerekliliklerin yanıtını buluruz. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ikinci baskısının (1787) 24. sayfasında, tümdengelim bölümünde, karşımıza şematizm ilkesi çıkar: zihnin saf kavramlarının duyusal sezgilerle ne biçimde kaynaştığını açıklamak için, Kant, bir şemanın nerede içerildiğini kısaca göstermeye koyulmuştur. Paragrafın kalbi, sezgide var olmayan nesnenin izinin akılda tutulması olasılığı şeklindeki Aristotelesçi –daha yakın tarihten Wolffçu– imgelem tanımında atar. Bunda şaşılacak bir şey yoktur. Bu temel akılda tutma ediminde ve hâlihazırda –algılanan nesnenin *eidos* olarak (ikonik veya anikonik olması önemli değildir) muhafaza edildiği– algılama sırasında etkin olan etkenlerde sentez matrisi bulunmaz mı? Buradan, geriye yönelik bir dizi içerisinde, üst sentezlere ulaşılır: tasvir edilmiş sentez (sintesi figurata) ve düşünsel sentez (sintesi intellettuale). İkinci sentez, öncelikle hukuk düzeni içerisinde, mantıksal olarak birinci tarafından varsayılmış bir işlevden başka bir şey değildir, tıpkı, örne-

ğin Aristoteles'te, iki gözümüzden gelen imgeleri tek bir fenomene, iki kulağımızdan gelen sesleri tek bir kavrayışa bağlayan tekleştirici bir işlevin varsayılmasının zorunlu olması gibi.

Birinci *Eleştiri*'nin pek çok yerinin yanı sıra, yalnızca 24. sayfada iki kez görünen bir imge uyarınca, zamanın dışsal ve tasvir edilmiş temsili için bir çizginin kullanılabileceğini akılda tutularak, Kant'ın pek de üzerinde durmadığı, tasvir edilmiş sentezle düşünsel sentez arasındaki bağ kavranabilir: eğer bunu pozitif biçimde bir çizgi olarak düşünürsek, mekânı elde ederiz; eğer zihnimizi noktaların ardışık sentezi edimiyle meşgul edersek, zamanı elde ederiz. Gerçekten de zaman –mekândan geri kalmayacak biçimde– duyusal sezginin bir formunu temsil eder. Zamanın anikonik karakteri, mantığın görünmeyen dünyasının –estetikle mantık arasında bir özdeşleşmeye ya da sürekliliğe varmadan gerçekleştirilebilecek bir nakil uyarınca– nasıl estetik bir biçimlendirmeye ihtiyaç duyduğunu göstermek için kavranır. Aynı şey tasvir edilmiş olanla düşünsel olan arasındaki ilişki için de geçerlidir: sentezin, yani imkânını yeniden üretici imgelemde –akılda tutmanın saf gücünde– bulan akılda tutma ediminin iki hâli söz konusudur burada. Eğer nesnel olarak akılda tutulan şeye bakılırsa, tasvir edilmiş sentez elde edilir; eğer akılda tutmayı mümkün kılan edime bakılırsa, düşünsel sentez elde edilir. Kant'ın zihne atfettiği bu akılda tutma imkânı, duyuya referans edilebilecek olan şeydir; tümdengelim ve beraberindeki şematizm, burada, *aisthesis* ve *koinòs*'un içerisinde işleyen duyusal akılda tutmanın diğer yüzü olarak ortaya çıkar.

Aynı değerlendirme, tasvir edilmiş sentez çerçevesinde, üretici imgelemle yeniden üretici imgelem arasındaki ardışık ayrıma da uygulanabilir. Eğer imgelemin üretkenliği sentezlemeden oluşuyorsa, sentezleme imgelemin yeniden üretkenliğinin *arka yüzü* ya da *tersi* değildir: sezgi olmadan dahi akılda tutma gücü şüphesiz bir güçtür, ancak bu, beraberinde, böylesi temel sentetik bir kaynağın yeniden üretici imgelemde işleyenle *aynı şey* olduğu sonucunu getirmez.

Saf Aklın Eleştirisi'nin ilk baskısında (1781) üç senteze işaret edilirken bu süreç daha belirgindir. Kavrama, akılda tutma ve tanıma biçi-

mindeki üç sentetik işlev, şimdiyi şimdi olarak sentezleyen, sentezlenen şeyi akılda tutan ve onu tutarlılığı, kendiliği ve başkalarından faklılığıyla tanımlayan duyu tarafından sunulmuş olan işlevlerle bağlantılandırabilir. Kant, bu üç sentezi, duyusal algıda işleyen sinopsisin gerekçelendirilebilmesi için gerekli şartlar olarak sunar. Sentezin temelinde yer alan kendiliğindenlik sinopsiste işleyen alırlığın (recettività) bir diğer yüzüdür; tıpkı muhayyel akılda tutmanın yeniden üretici ve üretici imgelemin temelinde yatması ya da duyusal ve düşünselin zorunlu olarak sentezi olan *syn*'in, tasvir edilmiş sentezin ve düşünsel sentezin kökeninde yer alması gibi.

Kavramanın sezgi içerisindeki sentezi duyunun sinopsisini ikiye katlar. Bir şeyi algılarken zihnin algılanan şeyin ötesine baktığını, çünkü (ideaların akılda tutulması ve birleştirilmesi temelinde) onu bağlama yerleştirdiğini söyleyen Hume gibi (nesneyi yalnızca görmem, onu bir arka plana yerleştirir ve şimdi olarak tanımlarım), Kant da yazılı bir *tabula*'nın mantıksal olarak bir *tabula rasa*'yı, yani akılda tutma imkânını varsaydığını düşünür. Kant, Hume'dan farklı olarak, metafizik anlamında iki farklı veçhenin söz konusu olduğunu söylese de bu imkân *tabula rasa* ile aynı anda belirir; *Mantık*'ta, pasiflik ve kendiliğindenlik aksı uyarınca, metafiziğin duyarlıkla zihin arasındaki fark olduğu yazar. Buradaki durum aynı çizgiye iki farklı biçimde bakmaktır: nesnel inşanın bakış açısı veya ardışık sentezler inşa etme eyleminin bakış açısı.

İmgelem sentezi bizi bu yorumu getirmeye mecbur bırakır, özellikle de, argümanın topolojisi içerisinde, ikinci baskının 24. sayfasında yer alan imgelem açıklamasının bununla aynı anlama geldiği düşünülürse. İkinci noktanın başlangıcı ve bitişi, 1787 tarihli ikinci baskının aynı yerindeki imgelem kavramlaştırmasıyla tam olarak örtüşür: düşünceler birliği ile aşkın yasa arasındaki imgelemi meta ampirik biçimde gerekçelendiren paralellikle başlanır, imgelemin yeniden üretici sentezinin ruhun aşkın operasyonlarına ait olduğu fikrine varılır. Bunun daha önceki bir çalışmanın tortusu olup olmamasından bağımsız olarak, buraya kadar gördüğümüz kadarıyla, düşünceler birliği ile bilincin aşkın temeli arasındaki fark, ampirik düzeyde zaten işleyen verili bir akılda tutmanın sistematikleştirilmesini içerir.

Sonuç olarak, tanımanın kavram içindeki sentezinin akılda tutmaya atfedildiği ve *koiné aisthesis*'in üstün (kategorik) işlevleriyle ilişkilendirildiği ortaya çıkar, çünkü iki olası anlamda –akılda tutma anlamında bilinç tarafından birleştirilen nesne ve nesnenin sentezinde birleştirilen bilinç– okunabilecek bir sentez uyarınca, tanınma içerisinde nesnenin birliğinin bilincin birliği olduğu ileri sürülmüştür. *Topos eidon* olarak ruhun vizyonuyla sıkı sıkıya ilişkili olan bu argüman, duyusalların formu olarak duyu ile formların formu olarak ruh arasındaki –Aristoteles tarafından ileri sürülen– paralelliği de işaret eder. Aristoteles'te olduğu gibi bu versiyon da ruh ile el arasındaki paralelliği açığa çıkarır, aynı düşünsel süreç içinde, Kant (A 103), tanınma tarafından gerçekleştirilen bu birleştirici faaliyetin *Begriff* kelimesiyle desteklendiğini ileri sürer.

Bilincin tekliğinin sezginin her verisini önceleDiğine şüphe yoktur, aynı şekilde, görme ediminde iki gözün *visus*'unun tek bir vizyonda birleştirilme olasılığının varsayılmış olması gerekir. Ancak, bu akılda tutma kapasitesi, ampirik akılda tutmanın başladığı anda onu önceler. Yani, hem kendiliğinden hem de pasif olan akılda tutma onun ortak kökenidir. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ikinci baskısında (s. 275) idealizmin çürütülüşünü düşünelim. *Cogito*'nun dışsal ve sabit bir dünyanın varlığını varsayan zamansal inşasına itiraz ettikten sonra, Kant, *cogito*'nun kendiliğindenliğinin onun pasifliğinin yalnızca bir başka yüzü olduğunu doğrulayan bir dizi durum sıralar. Birinci nota göre, dışsal bir duyuyu hayal eden bir içsel duyuya sahip olmak mümkün değildir, çünkü ancak bu hayal ediminin kendisi dışsal bir duyuya sahip olunduğunu gösterir; Kant'ın söylediği gibi, böyle bir duyunun hayal edilememiş olması, ancak pasiflik olarak dışsal duyunun sadece içsel duyunun psikolojik kendiliğindenliği değil, bilincin aşkın temelini de önceleMesi koşuluyla mümkündür. Burada söz konusu olan, –tam da Aristoteles'in *Kategoriler*'de (14b24-25 ve 15a11-12) *hama*'ya atfettiği anlam uyarınca– önceleme değil, beraber-yaratılıştır: eş-anlılar, aynı zaman içinde yaratılan şeylerdir. Hareket olmadan herhangi bir zamansal belirlenimin algılanamayacağını doğrulayan ikinci not, düşüncenin kaplama (estensione) bağlı olması gibi içsel duyunun da dışsal duyuya

sıkı sıkıya bağlı olduğunu dile getiren Aristoteles'in *Fizik*'inin mükemmel bir açıklamasıdır. Son olarak, üçüncü not, imgelemle, zorunlu olarak, var olan nesnelerin algılanmadığını, yalnızca bir dışsalın varlığının sınandığını doğrular; rüyanın ve deliliğin temsilleri (*Hafıza Üzerine*'de verilen bu örnek Kant'ın *Antropoloji*'sine de değişmeden girer) imgelemin saf bir sonucu da olabilir: "ancak böyle bir imgelem, geçmiş dışsal algılamaların yeniden üretimini varsayar" (B 278).

Şematizm, yani kategorilerin duyuların veçhelerine uygulanması düzeyinde, yazılı olan ve olmayan *tabula* aynı anda ortaya çıkar. Ünlü bir cümlesinde, Kant (A 120), hâlihazırda algılamada imgelemin mevcut olduğunu, yani –uygulama düzeyinde– duyarlıkla zihni tek bir seferde kavramamız gerektiğini yazar. Bu nedenle, imgenin değil, izin melekesi olan imgelemde, "ortak kökenini bilmediğimiz", görünen bedenleri duyarlık ve zihin olan pasifi ve aktifi aynı anda bulmak meşrudur (B 29, A15). Kant, duyusalla düşünsel, pasiflikle aktiflik arasındaki iletişimin nasıl gerçekleştiğini ne burada ne de başka bir yerde açıklar. Bundan insan ruhunun derinliklerine gömülmüş bir gizem gibi bahseder. Ancak, çözüm (özellikle Hegel ve Heidegger bunun altını çizecektir), tam da izin pasif yazısıyla onun aktif tercümesinin –ki iz bunu da etkilemiştir– aynı anda gerçekleşmesinde yatar. Bu anlamda imgelem sezgiyle zihin arasında, zihinle duyunun sınırlarında bulunmaz; imgelem bunların her ikisinin de ortak kökenidir.

Hegel *Mantık*'ın bir bölümünde (1812-1816: II, 545) bu felsefî inşacılığın en olgun biçimini sunar: şey kendi içinde fenomenin bir *geri tepmesidir*. Görünümün öz için zorunlu olması, fenomenin inşasının aynı zamanda bilincin kurulumu olduğunu iddia eden *Saf Aklın Eleştirisi*'nde zamansallığın sınanmasının bir sonucudur. Ancak, bu türden bir bakış açısının riski, inşa sürecinin, mutlak bir ben ve mutlak biçimde üretken bir imgelemi hipostazlaştırarak dünyayı bir masala dönüştürmesidir. Bu anlamda, üretici imgelemin romantik zaferi, matematiksel inşacılığın tüm bir bilinç alanındaki (bilinçli veya bilinçsiz) kaplamı olarak şekillenir. "Ben" dünyanın sahibi hâline getirilir, çünkü Thales'in üçgeniyle yaptığı gibi "ben" dünyayı inşa eder; ama eğer

dünya gökteki bir kale değil de gerçek ise, bu abartılı inşacılık engel olunamaz bir çöküşe ve imgelemin kredi kaybetmesine neden olur.

İnşa ve felsefe

Herder, *İnsanlık Tarihinin Felsefesi İçin Düşünceler* (1784) adlı eserinde imgelemin fizikî ve iklimsel belirlenmişliği üzerinde dururken, aynı yıllarda Maaß, Platner ve Bendavid Lockeçu ve Leibnizci belirlenimlere sadık kalırlar. Bundan böyle felsefe başka bir anlam kazanacaktır. Fichte'nin (1762-1814) *Bilim Doktrini*'nin "Temsilin Tümdengelimi" bölümünde, daha önce *Tüm Açıklamalara Dair Bir Eleştiri*'de (1792) dile getirilmiş olan ilke öne çıkarılır: "İmgelem olmadan akla hiçbir şey gelemez." İki model arasındaki ayrım sanıldığı kadar büyük olmasa da burada söz konusu olan Locke'un değil, Kant'ın mirasıdır. Daha önce de gördüğümüz gibi, bilinç hem kurucudur hem de imgelem, örneğin bir çizgi çizme eylemi tarafından kurulmuştur. Ben, kendi içerisinde, karşısında hem aktif (üretici olarak) hem de pasif (alıcı olarak) olduğu bir ben-olmayan üreten sonsuz bir faaliyettir.

Burada, inşacılık biçimindeki idealizmin merkezî veçhesine temas edilir. Gerçeklik verilmemiş, gerçekliği yaratarak yaratılan bir tin tarafından üretilmiştir: teoride ve pratikte aşkın sentez olarak imgelem, deneyimin ve bilincin her düzeyinde bilincin kökensel birliğini yeniden üretir. Ancak, imgelem yaratıcı (poietico) olduğu için jenerik olarak poetik olamaz, bu çerçevede Fichte (henüz yeni olan romantizme zıt biçimde), birinci terimin yararına, kurucu *Einbildungskraft* ile kuralsız *Phantasie* arasındaki karşıtlığın altını çizer. Bu bakış açısından, 1813 yılının başında düzenlenen ve *Thatsachen des Bewubtseins*'a ithaf edilen konferansların dokuzuncusu hayli önemlidir: kuralsız bir dünyada hareket ettiği için değil, tam tersine, duyarlığın ve zihnin kurucusu olduğu, ampiriğin ve aşkının limitlerini çizdiği için, *Einbildungskraft* ampiria ile kıyaslandığında özgürdür; gerçek sanat, Heidegger'in gevşek diyeceği şeyle ve *Witz*'in sorumsuz oyunuyla ampirikten kurtulunduğu için değil, formun formu olduğu için gerçek sanattır; gerçek

sanat, duyusal *eidos*'ta olduğu gibi düşünsel *eidos*'ta da var olan, dolayısıyla bilinçte, sanatta ve felsefede etkin yegâne süreç olan özgün biçimlendirme dizgesidir.

Aynı anda hem özerk biçimde seçilmiş özgürlük hem de uyulan yasa olan Kant'taki ahlâkî yasa modeli burada ortaya çıkar, böylece, ampirik aşkına dönüşür ve --daha önce görülmedik biçimde– aşkın ampiriği belirler. Kant'ın sisteminin ve bu sistemin Fichte'de yeniden canlanışının, üçü de gençliklerini Tübingen'de geçiren Hölderlin, Schelling ve Hegel için çekici olmasının nedeni bu durumdur. Bu anlamda, Hölderlin (1770-1843) aklın şiirleştirici özünden bahseder. Akılla aşkın imgelem arasındaki bağ da gene bu noktada açıklığa kavuşur: Kantçı anlamda kuralların melekesi olan akıl, yasalar belirleyerek şeyleri varoluşun mekânına getirdiği için *physis*'le özdeşleştirilen Herakleitos'un *phantasia*'sının kadim belirlenimiyle yeniden bağlanır. Bunun mümkün olmasının tek nedeni, üretici imgelemde hem zihnin hem de deneyimin beraber yaratılmasıdır; yaratım hafızadan ayrılmıştır, dolayısıyla *Mnemosyne*'ye sırtını dönmüş gözüken bir çağda Hölderlin'in abidevî liriğinin *Andenken*'den, yani hatıradan beslenmesi şaşırtıcı olmayacaktır. *Bilim Doktrini*'nin etkisi altında yazılan ve "Yargı ve Varlık" ismini taşıyan 1795 tarihli fragmanda da aynı şey görülür: "Daha önce gerçekleşmemiş bir şeyi düşünmek bizim için ihtimal dahilinde değildir." Tübingenli bu üç öğrencide de ortak olan yeni bir mitoloji yaratma projesi temel bir muğlaklık içerir: bu proje, bir yandan, –olgun Hegel'in, görünüm öz için zorunludur demesi gibi– düşüncelere duyusal bir form verme zorunluluğudur; diğer yandan, bellek yoluyla kadim olana geri dönüştür, geçmişin geri alınmasıdır.

Yola yeni bir mitoloji bulmak için çıkan ve ardında kadim mitolojinin hatırlanmasına adanmış uzun bir felsefe kariyeri bırakan Schelling'in (1775-1854) yolculuğu, Devrim'den Kutsal İttifak'a geçişi değil, Kant'ın *Aşkın İdealizm Sistemi*'nden (1800) beri gayet açık olan temel felsefî anlatısının gelişimini tarif eder: bilinç hem kurucudur hem de kurulmuştur, bu nedenle, aşkın, imgelemle özdeşleşir; yani bilinç, bir nesneyi, ancak "geçmiş bir anı bugünün temeli" kılarak sezebi-

lir. Buradaki argüman son derece Kantçıdır: inşa herhangi bir şeyin yaratımı değil, –verili değil de kurulmuş ya da sentezlenmiş olan– algılamayı ve zamansallaştırmayı genel olarak mümkün kılan akılda tutmanın tesis edilmesidir. *Physis*'in, *nomos*'un, *aisthesis*'in ya da *noesis*'in bu tesis edici tasarımının farklı sonuçları arasında *a priori* ve *a posteriori* de vardır. Schelling, sonraları Hegel'in yapacağı gibi, Kant'ı aşırı çekingen olmakla itham eder: neden imgelemin inşa edici rolü zihnin saf kavramlarının şematizasyonuyla sınırlandırılsın? Kısacası, her bir tarihsel kavram boş bir hayalden ya da ampirik bir veriden ibaretken, bu kavramları sezgisel olarak ve *a priori* inşa etmek mümkün olmazken, neden fenomenin ya da bilincin inşasının, çizgi çizmek kadar yoksul fenomenlerde gerçekleşmek zorunda olduğunu düşünelim? Bu kesinlikle yeni bir mitoloji projesiydi: filozoflar kavramları duyusallaştıramayacakları için amaçlarından mahrum kalacaklardır. Buradaki model, Platonik demiourgos modelidir; Hıristiyanlığın tarihsel inşasında da doğrulanan, Schelling'in *Opus postumum*'daki Kantçı çabayla –yalnızca fenomenlerin genel şemalarının inşasına değil, bireysellikleri içinde fenomenlerin kendilerine ulaşma çabası– yeniden bağlantılandırdığı, *Devlet*'te ifade edilen düşüncelerden yola çıkarak durumu inşa etme modelidir. Bu bakış açısıyla, Schelling, Kant'ın matematikle sınırladığı bu inşacılığı felsefede *in toto* tanır. Bir taraftan, (Kant'ın bakış açısına göre, kategorilerin gerçeğe *uygulanabilirliğini* amaçlamış olan) matematik kadar büyük bir doğa bilimi yoktur, ancak, diğer taraftan, matematik yalnızca bir inşanın sonucunda elde edilebildiği zamanlarda bilimseldir. Ancak, inşanın kendisi *a priori* ile *a posteriori*, düşünsel ile duyusal arasındaki farkı önceler; böylesi bir farklılaştırma sadece olgusaldır, yani kurulmuştur; felsefenin sonu gelmez ödevi, her *a posteriori* önermeyi zorunlu hipotezlere dönüştürmektir. Aynı şey, *Doğa Felsefesinin Gerçek Kavramı Üzerine*'de (1801, SW, IV, 97) görülür: kurulmuş olanda işleyen, deneyimle ilkleşen ama gerçekte bilinçsiz bir inşanın sonucu olan ampirik için doğa bir *terminus a quo*'dur; inşanın algılamada nasıl işlediğini bilen doğa filozofu içinse doğa bir ilke değil, bir görevdir, yani bir *terminus ad quem*'dir. *Timaios*'un bu yıllarda Schelling üzerinde böylesi bir etki yaratmış olmasının gerisinde yatan ve Kritias

anekdotundan beri, örneğin *Akademik Çalışma Yöntemi Üzerine Dersler*'de bir sorun olmuş olan saik şimdi anlaşılır: ilk seferin açıklığıyla ortaya çıkmış gibi gözüken şey, aslında hatırlama yoluyla zorunlu hâle getirilebilen bir sürecin sonucudur.

Bu anlamda, sanat, başka türlü ulaşılması mümkün olmayan bir birliğin tanınmasına imkân verdiği için, bir felsefe paradigmasına dönüşür. Tanrı'nın üstün bir imgelemle çokluğu üretmesi ve bu yolla insanları dünyaya yerleştirmesi gibi, insanî faaliyet de bu özgün yaratımın mimesisi olmak zorundadır. Platonik paradigmadan Arap sufizmine ve ardından Böhme'ye geçmiş olan kadim nosyon, Schelling ile aynı yıllarda Franz von Baader ya da Florenzi Waddington'da da görülecektir. Şairin rolünün bu şekilde yüceltilmesinin sanat üzerine düşünceleri nasıl kışkırtabileceği anlaşılır. Coleridge gibi Schelling'in takipçisi olan birine göre, (tümüyle birleştirici olan *fancy*'den ayrılan) imgelem, Tanrı'nın yaratıcı edimini sonsuz zihinde tekrarlayan *esemplastic* (*eis hen plattein*, yani "to shape into one"dan) bir aktiviteyle çokluğu bire, tesadüfî olanı zorunluya dönüştürür. Coleridge'in izinden giden ve teorik varsayımları anlamında Locke'a (melekeler ayrımı) ve idealizme bağlı olan William Wordsworth, *Preface to the Edition of Poems* (1815) isimli eserinde *fancy*'nin bütünleştirici, *imagination*'ın ise tekleştirici bir karaktere sahip olduğunu doğrular; ona göre, fantezi doğanın zamansal kısmında işlerken, imgelem sayıları tekliğe taşır ve ebediyi hedefler. İmgelem yoluyla insanî inşacılıkla kutsal inşacılık özdeşleşir. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin 49. sayfasında, şiirin matematiğe benzediğini ve aklın tanım gereği görünmez olan düşüncelerini duyusallaştırmaya cüret ettiğini yazmıştı. Bu inşacı naklin çerçevesi dahilinde matematik ve felsefenin bu denli bağlanmasına şaşırmamak gerekir; bu tavrın önde gelen ismi, *Philosophy of Composition* isimli eserinde *Kuzgun*'un –Baudelaire, Mallarmé ve Valéry tarafından *poésie pure* denmiş olan şeyin tezahürünün– bütünüyle rasyonel ve inşa edilmiş yaratılışını yorumlayan Poe'dur.

Daha önce söylendiği gibi, Hegel de (*Ansiklopedi*, s. 262, *Zusatz*) Kant'ın *Metaphysische Anfangsgründe*'sinde temel bir çekingenliği

ortaya çıkarır. Bu yaklaşım, *Glauben und Wissen*'den (1802) itibaren formüle edilen, Kant'ın imgelemin kategoriyle uyum içinde saf sezgiyi belirlediğini fark etmemiş olduğu, dolayısıyla burada sezgisel bir zihinle ya da zihinsel bir sezgiyle, yani aşkın estetik düzeyinde işleyen bir sentezle yapacak çok iş olduğu şeklindeki yaklaşımla paraleldir. Fakat imgelem aynı anda sezgi ve zihin, pasiflik ve aktiflik olduğundan, fantastik anlamında mutlak bir üretkenliğe indirgenemez. Pasifliği ve aktifliği birleştiren imgelem, kendisi de üretilmiş olan bir ilk-üreticidir. İmgelem kaplama içkin kategori olduğu kadar kaplanın ve düşüncenin imkânıdır da, çünkü kaplananın akılda tutulması esnasında onu duyusal ve düşünsel olarak kurar. İmgelem, fenomenin bakış açısından ikincidir; ancak, dışsalı ve içseli tasarlayan tekrarı mümkün kıldığı ölçüde birincidir.

Bu noktayı kavrayabilmek için *Ansiklopedi*'nin hafıza ve imgelemden bahsedildiği paragraflarına dönmek gerekebilir. Hegel bunlardan psikoloji içerisinde, daha kesin bir ifade kullanmak gerekirse kuramsal tinin altında (s. 445) bahseder. *Tinin Fenomenolojisi*'nin *incipit*'inde de olduğu gibi, sezgilerin en şaşkınının bile aşkın olarak kurulmuş bir burada ve orada içinde hareket ettiği dikkate alınırsa, sezgi bir başlangıç değildir. Fakat aşkın kendi adına akılda tutmanın bir sonucudur; burada *İkinci Çözümlemeler*'den *Saf Aklın Eleştirisi*'nin birinci baskısındaki tümdengelime uzanan bir geleneğin tekrarını yakalamak güç değildir. İlk olarak, hafıza, *Erinnerung*, yani mekanik hafıza olarak izlenimi tutar; ardından, aynı hafıza, *Gedächtnis*, yani serbest hafıza olarak düşünceye dönüşür: bu düşünce sezgiye kıyasla daha bağlayıcı olacaktır. Bu ikisi arasında, fark ve yarı saydam bir kağıt arasındaki boşlukta imgelem vardır; öncelikle yeniden üretici bir imgelem olan bu imgelem, imgenin zorakî yeniden üretimiyle bağlarını koparark içerisinde *Gedächtnis*'in ortaya çıktığı tinin görünmez alanına girmeye hazırlanır. Her şey bir tekrarla başlar, çünkü duyusal ve düşünsel şeklindeki bu bölünme akılda tutma içinde meydana gelir. Aynı şekilde, *Estetik Dersleri*'nde (HW, XIII: 450-451), doğanın ölümünün iki yolla gerçekleştiği ve bu ölümün çift katlı bir anlamı olduğu yazar: birincisi doğanın basit ölümü, ikincisi tinin doğuşu. Burada

duyarlıkta ve zihinde özgülleşen hep tek bir eylem söz konusudur. Kökenleri akılda tutmada bulunan duyarlık ve zihnin ortak kaynağı ve akılda tutma olarak imgelemin rolü daha gerçekçi ifade edilemezdi. Temsilin iki yüzü vardır: algılama ve idealleştirme, sezgi ve hafıza. İmgelem, bir taraftan temsilin sezgideki müdahalesini açığa çıkarır; diğer taraftan, olgusal yaratılışıyla bağlarını koparmış olan duyarlığın tekrarından kurtulunması sürecini işaret eder. Aynı şekilde –bu bakış açısından Wolff'un *Psychologia empirica*'sıyla ve Baumgarten'in *Metaphysica*'sıyla karşılaştırılabilecek olan– *Ansiklopedi*'nin 465. sayfasında düşünce üzerine bir kısım şöyle başlar: "Zekâ iki yüzlüdür."

464. sayfaya, düşünceyle ilgili pasajın hemen öncesine bakılırsa, gereken kanıt bulunacaktır. Hegel burada *mekanik hafıza olarak zekâ*'dan bahseder. *Zusatz*'ta, Almanca'da "gündelik dildeki kullanımı aşağılayıcı bir biçim almış olan" hafızanın, tersine, düşünceyle sıkı sıkıya ilişkilendiği notunu düşer. Bu ilişkinin özellikleri Aristoteles'inkine yakın bir fenomenoloji çerçevesinde, zekâsı düşüklere özgü hafızayla en zekilerin kabiliyeti olarak anımsama arasındaki alternatifte kesinleştirilir; hafızayla anımsama arasında, fille karşıtı arasında sözünü ettiğimiz yarı saydam kağıdın olmadığı açıktır – kağıt hafıza değildir. Gençler yaşlılardan daha iyi bir hafızaya sahiptirler; onlarda, hafızanın henüz sahip olmadıkları düşünceler için yeri vardır: belleksel izin çökelmesi esnasında onların içsel alanları gözlenir. Duyusalın uşaklığından kurtulan iz, tümüyle anikonik bir veri olarak kalır, artık herhangi bir belirlenmiş içeriği yoktur, o yüzden *saf mekân*'ın yolunu açar. Böylece imgelerden yola çıkarak kavrama varılır; hiyeroglifin alfabede hem aşılması hem de muhafaza edilmesi gibi, imgeler kavramın karşıtı değil, onun öncüsüdürler.

Nouveaux Essais'de (Gerhardt: V, 108), Leibniz, bir sağır tarafından icat edilmiş gibi görünmesine (yani fonetik olmamasına) rağmen, Çinlilerin yazısının bizimkine benzer bir etkiye sahip olduğunu söylemiştir. İleriki sayfalarda (s. 379) ideogramlara bir övgü bile düzülür. Aynı süreç Hegel'de de bulunur. Hiyeroglif yazı mekânsal figürlerden faydalanır, alfabetik yazı ise zamansal figürlerden, yani "işaret-

lerin işaretlerinden" (*Ansiklopedi*, s. 459). Hegel'in pek de doğru olmayan biçimde ideograma benzettiği hiyeroglif daha az zekidir, çünkü daha geridedir, zira yalnızca sabit bir kavramlar sistemini temsil edebilir (bu nedenle de Çinlilerinki gibi hareketsiz bir kültüre uygundur). Hiyeroglifin bayağılığı rüyada (ya da Quintilianus'un değerlendirmesine göre bellek tekniklerinde), imgeler arasındaki mantıksal bağların belirsizliğinde ve noksanlığında azalır; "sağır bir okuma, dilsiz bir yazma" şeklindeki hiyeroglif okuma tanımı burada geri döner. Hegel, tek bir *karakteristikle* açıklanamayacak olan tinsel evrimin çoklu taleplerine karşılık verebilecek kapasitede bir dilin gerekliliğini hatırlar. Alfabenin hiyerogliften bir eksiği yoktur, zira daha ileridir, çünkü okuma esnasında edinilen alışkanlık yazıyı sesin bir temsilcisi olarak okumamamızı, doğrudan yazıya bakmamızı sağlar; bu, "onu bizim için hiyeroglif bir yazı yapar". Hegel, hafıza içinde bir şeyden ibaret olan isme gelir. Yani, isimle birlikte kendimizi yalnızca sözelci bir alanda bulmayız, sözcük ve şey bellekte birleşirler: anikonik bir iz düzeyinde, *aslan* ismiyle düşünürüm, ancak düşündüğüm aslan figürü değildir; yalnızca düşünürüm, hayvanın sezgisine, hatta temsiline bile ihtiyacım yoktur. İsimler düşüncedir, ("anlam" sözcüğünün Hegel'deki estetik ve mantıksal boyutları uyarınca) "anlamdan yoksun sözcüklerdir"; anlam eğer gelirse, sonra gelir. Hegel burada, *Philebos*'un *mental imagery*'sine karşıt bir argümanı tekrarlamaktadır: önce bir yazar duyumları ruha kazır, ardından, eğer şartsa, bir ressam bu izleri resimlendirir. *Estetik*'te bu değerlendirme sembolle bağlanır: anlam düşüncenin faaliyetiyle kıyaslandığında saf bir artıdır, ikonolojiktir (yani, *Philebos*'un modeline göre izlerin kazınmasını önceler). Bu çerçevede (ki bu aynı zamanda Kantçı şematizmin de çerçevesidir), yazı ile dil arasındaki karşıtlığın, ikonikle anikonik arasında olduğu gibi, yerleşeceği bir yer yoktur; ancak, ikona olarak imge çağrısına ya da görünmez bilinç akışı olarak dil çağrısına üstün gelen bu yol, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllar arasında en az izlenen yollardan olmuştur. Bu şiddetli karşıtlık temelinde, Rousseau'nun paranoyak dehası tarafından ortaya atılan entropik eğri devam ettirilerek, imgelem boş bir fantazmaya, hayatın Pazar gününe indirgenmiştir.

Metafiziği fantastik edebiyatın bir dalı hâline getiren Borges, bayağı bir paradoks inşa etmeyi istemek yerine, algılama için de önemli olan açık bir gerçeği ifade etmeyi istemiştir. Düşkün metafizik ise fanteziyi bir hayale ya da Fontenelle'nin cümlesinin karşısında anlam kazandığı fantazmagoriye dönüştürür: "Eğer Bay X bir kâhine inanmak isterse, bunu hiçbir şey engelleyemez"; fakat, hiçbir çare de safî hayale dönüşmüş bir melekenin güçsüzlüğünü dindiremez. Bu anlamda, Madame Bovary'nin saldırganlığı *İrade ve Temsil Olarak Dünya*'daki hiçlik arzusunun bir başka yüzüdür: evliliğinden mutsuz kadın romanlarda "des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles"i arar; temsilden yorulan çilekeş hiçliği ister. Bunun sonuçları uzun solukludur ve bize kadar ulaşır. Couturat'nın (1904), Kant'a karşılık olarak, matematiğin sezgisel olmadığını ve geometrik temsilin figürleri değerlendirme dışında bırakabileceğini öne sürdüğü esnada etkin olan belirlenim içerisinde, imgelemin düşünceden bağımsız olduğu yönündeki geleneksel iddia kadar, –en azından onunla eşit düzeyde– bundan böyle saf kandırmacaya indirgenmiş bir meleke karşısında duyulan yeni güvensizlik hâlini de görürüz. Bu yüzyılda insan bilimlerinde ve günlük konuşmada "muhayyel" anlam kaydırmacalarının yaygın biçimde kullanılması bu rahatsızlığın bir semptomudur.

Schiller'in *Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ı (1795), Kant'a yaptığı programatik göndermeye rağmen, imgelemi "duygu ve düşünce gibi iki karşıt durumun kaynaştırıldığı" yer olarak görür; buna göre, imgelem her algılamada iş başında değildir, nankör kavramları süsler ve kolaylaştırır. Burada, imgelem duyarlığı kurmaz, bunun yerine soruna dönüşmeyen bir gerçeği tatlılaştırır ya da hafifletir, çünkü gerçeğin açık ve kesin olduğunu düşünür. Bu dizinin kronolojik olarak daha ileri bir noktasında, Schiller'i anımsatan ve imgelemde *logos* karşıtı bir devrimle geri dönülmesi gereken bir altın çağ gören Herbert Marcuse'un *Eros ve Uygarlık*'ını (1955) buluruz. Marcuse, haklı olarak, Freud'u, fanteziyi gerçeklik ilkesine tabi kılmakla suçlar, ancak

pozitif olarak fanteziye hükmedebilecek başka bir ilke –ki bu haz ilkesi de değildir– önermez. Freudçu ve Schillerci paradigma temelde değişmeden kalır, imgelemin gerçeklik ilkesindeki geriye dönük işlevsel desüblimasyonun ihtiyaçlarına yanıt verebilmiş olması durumu *Tek Boyutlu İnsan*'da (1964) açıklanamaz bir sapma olarak düşünülür. Ernesto Grassi de aynı çizgiye eklenir; bu liste Bachelard, Durand gibi isimlerle rahatlıkla zenginleştirilebilir.

Burada gerçeğin var olduğu ve ezdiği, onu aşmak gerektiği varsayılır. Ama bunun kendisi bir sorundur. Kant'ı imgelemin boş formlarına tapınmakla suçlayan Jacobi, felsefede uzunca bir süre yer etmiş bir kavram icat ederek Fichte'ye nihilist olduğu için karşı çıkmıştır. Aynı yıllarda Salomon Maimon, yeni bir mantık projesi içinde (1794), aklın bulgusal (euristica) kandırmacalar üretmediği hipotezini ileri sürüyordu; aynı hipotez, Nietzscheci önermeler eşliğinde, Hans Vaihinger adlı bir Kant araştırmacısı tarafından bu yüzyılda yeniden ortaya atılacaktır. *İdollerin Alacakaranlığı*'nda (1889) gerçek dünyanın bir masal hâlini alması Bovarizm ve nihilizmi pasifleştirir gibidir, zira burada dünyanın hiçliğinin tanınması, serbest temsil eğlencesini dışlamaz; aslında, gerçek dünyada başarısız olduğumuz gibi görünen dünyayı da kaybettiğimiz şeklinde didaktik bir unsur getirir. Yani, Tanrı'nın ölümünün insanın bir kararının sonucu olması gibi, birbirine sıkı sıkıya bağlı olan gerçeklik ve görünüm beraberce yok olur. Ancak, bu bakış açısından, nihilizm, modern düşüncenin belirleyici aşamalarında iz bırakmış olan inşacılığın minör ve huzursuz bir versiyonu değildir; aslında güç istencinin sanat şeklinde tematikleştirilmesi –nihilizmin hem zirvesi hem de aşılması olarak– yenilenmiş bir inşacılığı tekrardan önermek ister gibidir. Bu noktada, Nietzsche, Baudelaire ile buluşur. Baudelaire'in, fantezinin (yani gerçekdışının) yaratıkları adına değil, figürün gerçekliğin üretken ideogramı (kısacası Kantçı anlamıyla şema) anlamına geldiği resimsel bir imgelem adına gerçekçilikle polemiğe girdiği *Salon de 1859*'un başlığı "la reine des facultés"dir (yani imgelem). Heidegger'in geç dönem düşüncesinde, teknik, hem (*Mon cœur mis à nu*'nün hakim ruh hâlini üreterek) gerçeğin içini boşaltan hem de onu donatan şeydir.

Mekanik üretim içerisinde bugünlerde yeniden vücut bulan bu inşacılığın bir diğer yüzü otomattır (automa). Hobbes, *Leviathan*'da Devlet'ten bir "Artificial Man" (egemenin çok sayıda insandan müteşekkil olduğunu söyleyen eserin kapağındaki canavarsı alegori) olarak bahseder; *Monadologie*'de ise her organik beden kutsal makinenin (Leibniz'in çağdaşı besteci Henry Purcell'in "wondrous machine", muhteşem makine diye tanımladığı bir tanrının) bir türüdür: Leibniz'e göre, insan tarafından inşa edilmiş bir makinede belli bir noktada artık yapay olmayan bir materyale ulaşılır, kutsal makineler, yani yaşayan bedenler ise en küçük parçalarına dek hâlâ birer makinedirler. İnsanî otomatla kutsal otomat arasındaki yarış, onsekizinci yüzyılda Vaucauson'un mekanik flütçüsüyle, Jacquet-Droz'un yazıcısıyla, Von Kempelen'in satranç oyuncusuyla beraber daha da kızışır. Bu sonuncu isim, ünlü bir eserinde (*Alciphron*, 1840), insanî yapaylığın kutsal yapaylık karşısındaki sınırlılığını göstermek için Poe'yu tartışır. E.T.A. Hoffmann'ın *Der Sandman*'ındaki oyuncak bebek Olimpia ya da Lang'in *Metropolis*'indeki insanlık bunlardan daha otomatiktir. Ölmeden önce Eiffel Kulesi'ni görmek isteyen Villiers de l'Isle-Adam, kendi rüyasını *Eve future*'deki (1886) –ruh anlamında dahi insanlığı aşan– androide yansıtır; Edison ise, Villiers'nin fantezisinin ortaya çıktığı Menlo Park'ın altında, ikiboyutlu monogramı yaşayan bir holograma dönüştürmek şeklindeki demiourgosçu rüyayı gerçekleştirmiş gözükür (ardından gelen tüm sanal gerçeklik şarkıcıları gibi).

Epilog

*Madde ve Bellek** (1896) ve *Bilincin Dolaysız Verileri Üzerine Deneme* (1888), Heidegger ve Sartre'ın pek de cömert olmayan yargılarına rağmen, kaplamla düşünce arasındaki dolayımı iz yetisi olarak belleğin üzerinde kurmak gibi devasa bir çabayı temsil eder. Bergson'un sınırı, Kant'ın getirdiği yanlış yorum ve onu kaplam ve düşünceyi bir inşanın sonuçları olarak değil de başlangıçtan itibaren var olan veriler

* Türkçe'de *Madde ve Bellek*, çev.: Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007.

olarak varsaymaya iten tartışılmamış kartezyenizmdir (Gentile ise basitleştirilmiş bir idealizm yorumu üzerinden işi inşacılığı solipsizme dönüştürmeye vardıracaktır). Doğa bilimleriyle tin bilimleri arasındaki bağlantı noktasını hafızada aramak elbette ki birinci derecede önemli bir felsefî sonuçtur: ruhta kaplamın izlerine, imgelere el konur; diğer yandan, maddenin bilinçsiz olarak tekrarladığı zamansallığın atomları maddede çökelir. Bu deneyim vasıtasıyla betimlenen şey (Bergson, bunu, geçmişin madde tarafından hayata geçirildiği ve tin tarafından hayal edildiği ilkesi içinde sentezler) Bergson'un ölümünden üç yıl sonra, 1944'te "genetik kod" olarak adlandırılmıştır. Zamansal ize dönüşen imge maddeden tine geçişin genel modelidir, tekrar (izin yenilenmesi) genel olarak maddedeki tindir. Bergson ile Proust arasındaki geleneksel mukayese bu durum üzerinden gerekçelendirilir: isim, kendi içinde kaplamın izlerini yoğunlaştıran bir hiyeroglif anlamına geldiği ölçüde şiirseldir, bundan ötürü bir kitap devasa bir mezarlıktan farksızdır; tersine, isim hafızada açımlanır: düşünceler birliğinin mekanik aygıtının gücü sayesinde sarayın kalkmış döşemelerinin altından geçmiş ortaya çıkar; isim açımlanır (Japon kağıt çiçeklerinin suyla temas edince açılması gibi) ve içinden öz çıkar.

Proust, haklı olarak, istemsiz hafıza üzerinde durur. Bilinç ve hafıza birbirlerini dışlarlar, çünkü bir şeyi mevcut olarak değerlendirmek için onu bu hâliyle kuran geçmişi tümüyle unutmam gerekir. Peki, bu çerçeve içinde uzaklaştırılan nedir? Tam olarak mevcudun mevcudiyetini koyma edimi, yani, Kant'a göre, aşkın imgelemin eseri. Sorun, Freud tarafından *Düşlerin Yorumu*'nda (1900), tekrardan, birkaç yıl önce Breuer ile yazdıkları *Histeri Üzerine Çalışmalar*'daki terimlere bağlanır: ayna, fotoğraf negatifi, anlık algı ve neredeyse ezelî akılda tutma. Algılama bilinçlidir, ama bu ancak algılamanın tıpkı bir fotoğraf filminde olduğu gibi belleğe yerleştirilmiş ve bir işlev bozukluğu durumunda yeniden ortaya çıkmaya hazır olan önceki algılamaların her birini mevcut-olmayan içinde düzenleyerek silmesi şartıyla mümkündür (Breuer ve Freud'un temel tezi şudur: histerik, anımsamadan mustariptir; Hegel ise, hastalıklar esnasında yoktan yeniden ortaya

çıkarak toplanan hatıraların oluşturduğu yığına dikkat çekmiştir). Bu noktada, devreye iz sorunu girer; (1895 tarihli *Bir Psikoloji Projesi*'ndeki iki tip –geçirimli ve geçirimsiz– nöron hipotezi gibi) iki sistem hayal etmek gerekir: birincisi, daha ileri ya da yüzeysel ve hafızadan yoksundur (duyum ve bilinç); geçici heyecanlanmanın kalıcı izler bıraktığı ikinci sistem ise daha geridir. Yani hafıza bilinçsizdir; bilinç de hafızadan yoksundur ama bu durum bilinçsiz hafızadan kaynaklanır. *Düşlerin Yorumu*'na 1925'te eklediği bir notta, Freud, bilincin muhtemelen belleksel izin *yerinde* ortaya çıktığını belirtir. Duyu bir ayna gibi alımlar, her zaman yeni olan duyumları alır; imgelem izleri muhafaza eder; zihin (bilinç) akılda tutmanın ileri bir noktasıdır, tanımlanabilir olanı içermez ve bu hâliyle bir ayna gibi (Hegel için yazımı *izleyen* içselliğin saf mekânı gibi) bakire görünür, böylece, sürecin başı ve sonu ortak bir bellek kaybında dengelenir. Bilincin beyin korteksine yerleştirilmiş yüzeysel bir formasyon olduğu ve aynı anda hem en küçük sensör hem de düşüncenin merkezi anlamına geldiği *Haz İlkesinin Ötesinde*'de (1920) durum aynıdır. Metapsikoloji nörolojik modelin bir tekrarı değildir. Freud'da bu iki nokta arasında –duyu ve bilinç, nörofizyoloji ve metapsikoloji– Hegel psikolojisinin dahli ve tekrarı vardır: duyusal kesinlik, izin bilinçte silinmesi ve muhafaza edilmesi. Gri madde amip zarının mirasçısı olduğundan en gelişmiş ve en arkaik olan birbirine temas eder. Sonsuz sayıda filogenetik iz biriktirmiş olan primitif zar, kendi arkaizmi içerisinde bilince dönüşür, yani izden kurtulur.

Freud'un modeli açıktır: bugünün kurulumunun şartı bilinçdışıdır. Aynı şey, bilinç kaydı altında Husserl'de de bulunur. Bilinç amaçlıdır: imgede sabitlenmez, onun ötesine, imge tarafından "temsil edilen" şeye doğru gider. O yüzden, nesne her zaman bilinci aşar. Husserl, Kant'ın ötesine geçtiğine inanır, ama hep onun düşüncesinin zemininde kalır. Kant için bilinç, sezginin gerçekleştiği anda, içerisinde pasifliğin ve aktifliğin bir olduğu bir hareketle gerçekleşir. Her ikisinin de düşünmeye çalıştığı şey, –halihazırda kurulmuş olan bir bilinçle duyarlık arasında aracılık yapan ikinci hareket olarak değil, duyarlığı ve zihni kuran şey olarak– yazımdır (iscrizione). *Düşlerin*

Yorumu'yla çağdaş olan ilk *Mantıksal Soruşturma*'da, Husserl, bir ifadenin dilsel tezahürlerini (örneğin, sözcükler ya da kağıda çizilmiş işaretler) bunlara eşlik eden bilincin edimlerinden ayırt etmekle meşgul olur. Sonuç, Husserl'in görünürdeki niyetinin tersine, bu ayrımın yazım öncesinde değil, tam da yazılma eyleminde ortaya çıkmasıdır. Her bilinç bir şeyin bilincidir. Yani, bilinç ve şey aynı anda ortaya çıkarlar, biri olmadan diğeri var olamaz. Burada gözden kaçan şey, gizlenmiş sanat olarak şematizmde ya da Aristoteles'teki hareketin ve zamanın eşzamanlılığında olduğu gibi, bu karşılıklı kurulumdur. Kurma edimi kendi gerçeğinde kaybolur ya da Heidegger'in dediği gibi varoluş içinde saklanır: bir yargıyı formüle ettiğimizde, şeyi yargılarız, şeyin imgesini ya da bizi ona ulaştıran mantıksal ve estetik süreci değil. Aşkın bir düşünce, algılama ediminin mantıksal ve estetik kurulumunun ilk anında geri dönmelidir. "Poetik" imgelem üzerine belli bir söylemin dünyanın masallaşmasını kayıt altına almakla sınırlandırıldığı yerde, Husserlci inşacılık pozitif anlamda modern felsefenin en hırslı projesinin ana noktalarını alır: inşa edimi, hem gösterilenin hem de duyunun düşüncelliğine (idealità) hayat verir: eğer –duyarlığın ve zihnin başlangıcı olarak– hakikât idealizasyon içinde bulunuyorsa, o hâlde, bir şeyin doğru olabilmesinin koşulları yanlış olabilmesinin koşullarıyla aynıdır; hem yanılsamanın kuralı hem de varoluşun mekânını kuran ilke olan *phantasia*'nın özgün problematiği tüm yoğunluğuyla tematize edilir.

Bu noktadan hareketle, Heidegger'in, sezginin ve zihnin ortak kökeni olarak aşkın imgeleme duyduğu ilgi (*Kant ve Metafizik Sorunu*, 1929) ve sanat eserinin kurucu rolü üzerindeki ısrarı anlaşılır. Aynı yıllarda, Sartre'ın *İmgelem*'i (1936), imgenin bilinç tarafından içerilmediğine, onun koşulu olduğuna dikkat çekerek Husserl'e geri döner; imgelem üzerine yazılmış 1940 tarihli hayli kapsamlı makalede belirtildiği gibi, imge bilinçte değildir, imge bilinçtir. Duyusalı ve düşünseli izde kuran hareket, özneyi özne, nesneyi nesne yapan bir öz-duygulanım olarak bu hareketi üreten özneyle kesişmez. Eğer her bilinç bir şeyin bilinci ise, bilinç ve şey aynı anda ortaya çıkar, biri olmadan diğeri de olmaz. Husserl'in geometrinin kökeni üzerine düşünce-

lerinde de aynı şeye rastlanır: matematiksel varoluş (fenomenolojiyle bağlantılı olan Klein ve Becker de aynı yıllarda bu temayla uğraşmıştır) saf bir mekân-zamansallıkta açımlanır. Fakat bu açıklığın aktarımının koşulları nelerdir? Görünen o ki, Pythagoras'ın teoremi ve Eukleides'in keşfettiği gerçekler, aktarım biçimlerinden bağımsız kalmışlardır. İdeal varoluşun korunması ve yeniden aktifleştirilmesi –hem ebedî olanın hem de tarihsel olanın kavranması edimi– bizi öznelerarasılığa, yani genel olarak ize bağımlı kılar; bunlar, matematiksel gerçeği, icat eden kişinin ya da kurucu topluluğun psişik karakterinden bağımsız bir nesnelliğin alanına aktarırlar. Yaşayan aktüalitenin yazımı, aynı zamanda, –Rousseau'nun *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*'undan Kant'ın *Tarihin Kökeni Üzerine Tahminler*'ine geçen bir argümana göre– temel koşulunu buluşların aktifleştirilmesi imkânında, yani insanlığın Sisyphos'un –aslında Kant'ı dinlersek, algılamada zaten başlamış olan– nankör uğraşından kurtarılmasında bulan ilerleme imkânıdır.

Felsefi Soruşturmalar'da (1953, s. 385), Wittgenstein, benzer değerlendirmelerden doğan bir soru atar ortaya: sese ya da yazıya dökmeden sadece zihinde hesap yapmak mümkün müdür? Bunu yapan kabileler olabilir, ama bu bir sınır durumdur. Diğer taraftan, yazma zorunluluğunu dışlamayan bir sınırdır bu, zira Wittgenstein gene de "imgelemde", yani seste veya kağıtta değilse bile en azından belleğin levhasında hesap yapmaktan bahseder. Gösterge ve yazı üzerine çağdaş düşünceler, bu geleneğin, daha kesin bir ifadeyle bu sorunun mirasçısıdırlar. Özellikle de Derrida'nın fenomenolojik metni *La voix et le phénomène* (1967): yaşayan şimdinin iz tarafından kurulmuş olması ve, bu bakış açısından, gerçek temsilin ilkesel olarak kurgusal temsilden ayrılamaması, şüpheci bir eğilimi değil, varoluşun koşullarının aşkın gözden geçirilişini, özgün bir kurulum edimine varıldığını belirtir; ancak buradaki "edim" ve "özgün" ifadeleri sorunlu ifadelerdir.

Kaynakça

Ana metne ek olarak sunulan kaynakça önce konu başlıklarına göre dizilmiş, ardından kendi içlerinde kronolojik olarak, yeri geldiğindeyse tematik olarak sıralanmıştır. Daha ileri okumalar için bkz. "Per una bibliografia dell'estetica del Settento" (P. Kobau ile birlikte), *Pratica filosofica*, 6, Milano, Cuem, 1994, s. 175-214. "Analogon Rationis", ivi, s. 1-126 (=Ferraris 1994). "Ermeneutica", *La filosofia*, (der.) P. Rossi, Torino, Utet, 1995, III, s. 39-83. "La nascita dell'estetica tra sensibilità e riflessione", ivi, s. 437-482. "Origini della immaginazione trascendentale", *Annuario filosofico*, Milano, Mursia, 1995 (=Ferraris 1995).

Ana metinde olduğu gibi kaynakçada da şu kısaltmalar kullanılmıştır:

Ak = *Kant's gesammelte Schriften bg. V. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenchaften*, Berlin-Leipzig, 1900-, *Deutsche Akademie der Wissenschaften*, Berlin 1967-.

AT = *Œuvres de Descartes*, (der.) Ch. Adam - P. Tannery, Paris, Vrin, 1897-1913, 12 c.

AW = *Ausgewählte Werke.*

Fattori-Bianchi = (der.) M. Fattori & M. Bianchi, *Frantasia e immaginazione: phantasiaimaginatio*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1988.

GS = *Gesammelte Schriften.*

GW = *Gesammelte Werke.*

HW = G.W.F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, (der.) K.M. Michel & E. Moldenhauer, Frankfurt / M. Suhrkamp, 1969-1971, 20 c.

KrV = I. Kant, *Critica della ragion pura*, İtalyanca'ya çeviren P. Chiodi, Torino, Utet, 1967 (A = 1781, B = 1787).

Lett. = İkincil literatür *(letteratura secondaria)*.

OC = *Œuvres complètes.*

OO = *Opera omnia.*

SW = *Sämmtliche Werke.*

W = *Works.*

İmgelemin tarihyazımı:

M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Champaign, The University of Illinois Press, 1927.
G. Carchia, *Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*, Milano, Celuc, 1981.
G. Watson, *Phantasia in Classical Thought*, Galway University Press, 1988.
D. R. Lachterman, *The Ethics of Geometry. A Genealogy of Modernity*, New York, Routledge, 1989.
E. T. H. Brann, *The World of Imagination*, Londra, Rowman-Littlefeld, 1991.

Algılama ve idealizasyon:

K. Emmett-P. Machammer, *Perception. An Annotated Bibliography*, New York-Londra, Garland, 1976.

Sözlük:

M. Ruland, *Lewicon alchemiae*, Frankfurt / M., Z. Palthenius, 1612; R. Goclenius, *Lewicon philosophicum* (1613 ve 1615), yeniden basım Hildesheim, Olms, 1964.
J. Micraelius, *Lexicon philosophicum terminorum philosophis usitatorum* (1662), yeniden basım Düsseldorf, Stern-Verlag Janssen & Co., 1966.
R. Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 4. baskı, K. Roretz, Berlin, 1927-1930, 3 c.
J. Ritter (der.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel-Stuttgart, Schwabe & Co., 1967;
P. F. Strawson, "Imagination and Perception" (1970), daha sonra *Freedom and Resentment and Other Essays*, Londra, Methuen, 1974, s. 45-65.
Forcellini, Tommaseo, Tramater, Battaglia, Littré, Grimm, Duden, *Owford English Dictionary* vs. gibi tarihi sözlüklerden başka dilbilim alanı için bkz:
C. Mackay, *A Glossary of Obscure Words and Phrases in the Writings of Shakespeare and his Contemporaries*, Londra, Sampson Low ecc., 1887.
T. Klimek, *Zur Bedeutung von Englisch "Imagination" und "Fancy"*, "Archiv für Begriffsgeschichte" içinde, 12, 1968, s. 206-231.
A. Cropp, *Le vocabulaire courtois des trobadours de l'époque classique*, Cenevre, Droz, 1975.
Flury, Weijers ve Tanigawa, Fattori-Bianchi içinde.
E. Rohde, *Psyche. Seelenkulte und Untersblichkeitsglaue der Griechen*, Freiburg, 1890-1894, 2 c., İtalyanca çevirisi Bari, Lkaterza, 1914-1916, 2 c.
B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), (der.) G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.

E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna* (1906), İtalyanca'ya çeviren A. Pasquinelli, 2. baskı, Milano, Il Saggiatore, 1968.
A. Bäumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrbunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1923) Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

Mnemoteknik:

L. Volkmann, *Ars memorativa*, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien" içinde, N.F. III, 1929, s. 111-200.
P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (1960), Bologna, Il mulino, 2. baskı, 1982.
F. A. Yates, *L'arte della memoria* (1966), İtalyanca baskı, Torino, Einaudi, 1972.
H. Blum, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim, Olms, 1969 (kaynakçasıyla birlikte).
H. Caplan, "Memoria: Treasure-House of Eloquence", *Of Eloquence, Studies in Ancient and Medieveal Rhetoric* içinde, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1970, s. 196-246.

Konu:

D. Breuer-H. Schanze (der.), *Topik. Beiträge zur interdisziplinären Diskussion*, Münih, 1981.

Zihinsel tasvir:

H. H. Price, *Imageless Thinking*, "Proceedings of the Aristotelian Society" içinde, 52, 1951-1952, s. 135-66.
H. Ishiguro, "Imagination", B. Williams-M. Monterfiore (der.), *British Analytical Philosophy* içinde, Londra, Routledge, 1966, s. 153-75.
A. Paivio, *Mental Imagery in Associative Learning and Memory*, "Psychological Review" içinde, LXXVI, 1969, s. 241-263.
S. M. Kosslyn, *Image and Brain*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1994.
J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), İtalyanca'ya çeviren G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2. baskı, 1983.

Tarihsel analiz:

H. J. Gawoll, *Spur: Gedächtnis und Andersheit*, I, "Archiv für Begriffsgeschichte" içinde, XXX, 1986-1987, s. 44-69, II, XXXII, 1989, s. 269-296.

Konstrüktivizm:

R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura* (1979), İtalyanca'ya çeviren G. Millone ve R. Salizzoni, Milano, Bompiani, 1986.

Lachtennan, *The Ethics of Geometry*, Ch. Thomasius, *Ausübung der Vernunfft-Lehre* (1691), yeniden basım Hildesheim, Olms, 1968.

E. W. von Tschirnhaus, *medicina mentis sive artis inveniendi praecepta generalia* (1695), İtalyanca'ya çeviren L. Pepe & M. Sanna, Napoli, Guida, 1987.

Platoncu basımlar ve yorumlar:

F. M. Cornford, *Plato's Theory of Knowledge* (1935), Londra, Routledge, 1973 (*Sofista e Teeteto*).

Damascius, *Lectures on teh Philebus, Wrongly Attribued to Olympiodorus*, (der.) L. G. Westerink, Amsterdam, North-Holland Publishing Co., 1959.

A. E. Taylor, *The Sophist and teh Statesman* (1961), (der.) R. Klibanski ve E. Anscombe, Folkeston-Londra, Dawsons, 1971.

J. Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.

E. Heitsch, *Phaidros*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1993.

E. Heitsch, *Phaidros*, Göttingen Vandenhoeck u. Ruprecht, 1993.

Eidos-idea'nın müphemliği:

E. A. Havelock, *Preface to Plato* (1963), İtalyanca'ya çeviren M. Carpitella, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 1973.

Mimesis:

L. Verdenius, *Mimesis*, Leiden, E.J. Birll, 1949.

D. Babut, *Sur la notion d' "imitation" dans les doctrines esthétipues de la Grèce classique*, "Revue des Etudes Grecques" içinde, XCVIII, 1985.

Anamnesis ve edebiyat:

P. Friedländer, *Platon. Eidos, paideia, dialogos*, Berlin- Leipzig, De Gruyter, 1928.

J. Derrida, "La pharmacie de Platon" (1968), *La dissémination* içinde, Paris, Seuil, 1972.

J. N. Findlay, *Platone. Le dottrine scritte e non scritte* (1974), İtalyanca'ya çeviren R. Davies, Milano, *Vita e pensiero*, 1994.

M. Vegetti, "Nell' ombra di Theut", M. Detienne (der.), *Sapere e scrittura in Grecia* içinde, Roma-Bari, Laterza, 1989.

E. Lledo, *Il solco del tempo. Il mito platonico della scrittura e della memoria* (1992), İtalyanca'ya çeviren M. Carmignani, Roma-Bari, Laterza, 1994.

Örnekleyicilik:

W. J. Prior, *The Concept of Paradeigma in Plato's Theory of Forms*, "Apeiron" içinde, 17 (1983), s. 33-42.

Aristotelis de anima libri tres, (yay. haz.) Trendelenburg, Berlin, W. Weber, 1877;

Traité de l'âme, (yay. haz.) G. Rodier, Paris, Lerouz, 1900, 2 c.

De Anima, (yay. haz.) R.D. Hicks, Cambridge, Cambridge University Press, 1907, yeniden basım New York, Arno Press, 1976.

L'anima, (yay. haz.) G. Movia, Napoli, Liguori, 1979.

L'anima, (yay. haz.) F. Sircana ve M. Vegetti, Floransa, Le Monnier, 1987.

M. C. Nussbaum & A. Oksenberg Rorty (der.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

M. Durrant (yay. haz.), *De anima in focus*, Londra, Routledge, 1993.

De memoria üzerine şu eserlere de bakılabilir:

Aristotle on Memory, (çev.) R. Sorabij, Londra, Duckwort, 1972.

Aristotle's de motu animalium, (yay. haz.) M.C. Nussbaum, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Aktif ve pasif akıl:

F. Brentano, *Die Psychologie des Aristoteles* (1867) Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

Anlam:

D. W. Hamlyn, *Sensation and Perception*, Londra, Routledge, 1961.

S. Rosen, *Thought and Touch: A Note on Aristotle's De Anima*, "Phronesis" içinde, 6 (1961), s. 127-137.

Koinè aisthesis:

A. Ferrarin, *Hegel interprete di Aristotele*, Pisa, Ets, 1990.

T. W. Bynum, "A New Look at Aristotle's Theory of Perception", Durrant (yay. haz.) *De anima in focus*, cit., 1993, s. 90-109, 98 s.

İmgelem:

J. Freudenthal, *Über den Begriff des Wortes phantasia bei Aristoteles*, Göttingen, A. Rente, 1863.

R. C. Sorabij, *Body and Soul in Aristotle*, "Philosophy" içinde, 49 (1974), s. 63-89.

M. Schofield, "Aristotle on the Imagination", *Aristotle on Mind and the Senses* içinde, (der.) G. E. R. Lloyd ve G. E. L. Owen, Cambridge, 1978, s. 99-130 (ayrıca Nussbaum-Rorty *Essays on Aristotle's De anima* içinde, cit., 1992, s. 249-277).

Nussbaum, *Aristotle's de motu animalium*, (karşıt görüş için bkz.)

Zihinsel tasvirin eleştirisi:

G. Kanisza, *Vedere e pensare*, Bologna, Il Mulino, 1991.

D. Frede, "The cognitive role of Phantasia in Aristotle", Nussbaum-Rorty içinde, *op. cit.*, 1992, s. 279-295.

Epicuro, *Opere*, (Giriş) M. Isnardi Parente, Torino, 2. baskı, 1983.

İkincil literatür:

W. Görler, *Asthenes synkatathesis*, "Wirzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft" içinde, NS, 3, 1977, s. 83-92.

C. C. W. Taylor, ""All Perceptions are True"", Schofield, M. Burnyeat, M. Barnes, J. içinde, *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology*, Oxford, 1980, s. 105-124.

Plutarco, *De Iside et Osiride*, İtalyanca'ya çeviren M. Cavalli, Milano, Adelphi, 1985.

Corpus hermeticum, (yay. haz.) A.D. Nock, Fransızca'ya çeviren A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, 2. baskı, 4 c., Paris, J. Gabalda, 1950-1954.

E. Lévinas, "Mépris de la Thora comme idolatrie", *A l'heure des nations* içinde, Paris, Minuit, 1988.

Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, İtalyanca'ya çeviren D. De Corno, Milano, Adelphi, 1978.

Plotino, *Enneadi*, (yay. haz.) G. Faggin, Milano, Rusconi, 1992.

Agostion:

De Trinitate, Paris, Ed. Migne, *Patrologia Latina*, WLII, s. 821.

Confessioni, İtalyanca'ya çeviren R. De Monticelli, Milano, Garzanti, 1990.

Proclo, *In Primum Euclidis Elementorum librum Commentarii*, (yay. haz.) G. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1873.

LKtt.:

P. Aubin, *L'"image" dans l'œuvre de Plotin*, "Recherches de Science Religieuse" içinde, WLI (1953), s. 348-379.

W. Warren, *Imagination in Poltinus*, "Classical Quarterly" içinde, n.s., XVI, 1966.
P. Aubenque, "Plotin et le dépassement de l'ontologie grecque classique", AA. VV., *Le Néoplatonisme*, Paris, Ed. Du Cnrs, 1971, s. 101-108.
A. Charles, "L'imagination miroir de l'âme selon Proclus", ivi, s. 241 s.
H. J. Blumenthal, *Neo-Paltonic Interpretations of Aristotle on Phantasia*, "Review of Metaphysics" içinde, 31 (1977), s. 230-41.
E. Motsopoulos, *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, Atina, 1980.
Id., *Les structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
E. Evrard, Fattori-Bianchi içinde, s. 57-68.
R. Bodei, *Ordo amoris*, Bologna, Il Mulino, 1991.
Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*, (yay. haz.) De Rubeis, Billuart *v.d.*, 9. baskı, Torino, Marietti, 1901, 6 c.

İkincil literatür:

A. Zimmermann (der.), *Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter*, Berlin-New York, de Gruyter, 1971.
Fattori-Bianchi içinde Bautier, Latham, Spinosa ve Hamesse'nin katkıları.
Avicenna Latinus, Liber de anima seu sextus de naturalibus, (yay. haz.) G. Verbecke, Louvain-Leiden, E. Peeters-E.J. Brill, 1972.
Avicenna's Psychology (*Kitâb al-najât*, II, VI'nın İngilizce çevirisi), (yay. haz.) F. Rahman (1952), Wesport, Conn., Hyperion Press, 1981.
Alberto Magno, *OO*, (yay. haz.) B. Geyer, c. XII, *De natura et origine animae, De principiis motus processivi, Quaestiones super de animalibus*, Monasteri Westfalorum, Aschendorff, 1955.

İkincil literatür:

H. Gätje, *Studien zur Überlieferung der aristotelischen Psychologie im Islam*, Heidelberg, Carl Winter, 1971.
J. Bach, *Des Albertus Magnus Verhältniss zu der Erkenntnislehre der Griechen, Lateiner, Araben und Juden* (1881), rist. Frankfurt/M., Minerva, 1966.
Moses Maimonides, *Dux seu Director dubitantium aut perplexorum* (Paris, 1520), yeniden basım Frankfurt/M., Minerva, 1964, 2 c.
B. Nardi, *Tande e la cultura medioevale*, Bari, Laterza, 1949, s. 366-373.
T. Gregory (der.) *I sogni nel Medioevo*, Roma, Ed. Dell'Ateneo, 1985.
G. Sermoneta, Fattori-Bianchi içinde, s. 185-204.
Marsilio Ficino, *De vita* (1489), (yay. haz.) A. Biondi ve G. Pisani, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1991.

J. L. Vives, *De anima et vita libri tres* (Basel, 1538), *OO* (1745), yeniden basım, Londra, Gregg Press, 1964, c. III, s. 300.
T. Folengo, *Baldus* (1540), (yay. haz.) E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1989.
Jordani Bruni Nolani Opera Latine Cnoscripta (1886), yeniden basım Stuttgart-Bad Cannstatt, Fromann-Holzboog, 1961.
T. Campanella, *Il senso delle cose e della magia*, (yay. haz.) A. Buers, Bari, Laterza, 1925.
P. Pomponazzi, *De naturalium effectuum causis sive de incantationibus* (Basel, 1567), yeniden basım, Hildesheim, Olms, 1970.

İkincil literatür:

J. C. A. M. Aretin, *Systematische Anleitung zur Theorie unrd Praxis der Mnemonik*, Sulzbach, 1810.
E. Panofsky, "*Idea*", Leipzig, Teubner, 1924.
E. R. Curtius, *Schrift- und buchmetaphorik in der Weltliteratur*, "Deutsche Vierteljahresschrift" içinde, XX (1942), s. 359.
P. Rossi, *Francesco Bacone* (1957), Torino, Einaudi, 1974.
R. Klibansky - E. Panofsky - F. Saxl, *Saturn and Melancholy* (1964), yeniden basım Nendeln, Liechtenstein, Kraus 1979.
H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo* (1981), İtalyanca'ya çeviren B. Argenton, Bologna, Il Mulino, 1984.
J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), (yay. haz.) G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
M. de Montaigne, *Essais* (2. baskı, 1588), İtalyanca'ya çeviren F. Garavini, Milano, Adelphi, 1966.
F. Bacone, *Pensieri e conclusioni sulla interpretazione della natura* (1607-1609), F. Bacone, *Scritti filosofici* içinde, (yay. haz.) P. Rossi, Torino, Utet, 1975, s. 363-400.
G. Rorario, *Quod animalia bruta saepe ratione utantur melius homine*, Paris, ii, 1648.

İkincil literatür:

P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique* (1696), (yay. haz.) E. Labrousse (1740 baskısı üzerinden), Hildesheim, Olms, 1982 ("Rorarius", "Pereira", "Barbe" ve "Sennert").
P. Paschini, *Un pordenonese nunzio papale: G. Rorario*, "Memorie storiche forogiuliesi" içinde, 30, 1934, s. 169-216.
M.T. Marcialis, *Alle origini della questione dell'anima delle bestie*, Cagliari, pubbl. dell'Ist. di filos., 1973.
Ferraris 1994.

İkincil literatür:

A. Baillet, *La vie de Monsieur Des-Cartes* (1691), yeniden basım, Cenevre, Slatkine, 1970.

E. Grimm, *Descartes' Lehre von den angeborenen Ideen*, Jena, Mauke's Verlag, 1873.

Rossi, *Clavis universalis*, cit., s. 19.

S. Rosen, "A Central Ambiguity in Descartes" (1969), *The Ancients and the Moderns* içinde, New Haven-Londra, Yale University Press, 1989, s. 22-36.

E. Gilson *Index scolastico-cartésien*, Paris, Vrin, 2. baskı, Riv., 1979.

J. L. Marion, *L'ontologie grise de Descartes*, 2. baskı, vi, 1981.

R. Bordoli, *Memoria e abitudine. Descartes, Laforge e Spinoza*, Milano, Guerini, 1994.

Th. Hobbes, *Leviatano* (1651), İtalyanca'ya çeviren M. Vinciguerra, Bari, Laterza, 1911, 2 c.

The Art of Rhetoric, Londra, W. Crooke, 1681.

B. Spinoza, *Korte Verhandeling/Breve trattato*, (yay. haz.) F. Mignini, L'Aquila, Japadre, 1986.

Etica (1677), İtalyanca'ya çeviren S. Giametta, Torino, Boringhieri, 1959.

B. Pascal, *Pensieri* (1670), İtalyanca'ya çeviren P. Lerini, Torino, Einaudi, 1962.

E. Chauvin, *Lexicon rationale* (1692), 2. baskı, *Lexicon philosophicum* (1713), yeniden basım Düsseldorf, Stern Verlag Janssen & Co., 1967.

İkincil literatür:

F. Mignini, *Ars imaginandi. Apparenza a rappresentazione in Spinoza*, Napoli, Esi, 1981.

F. Haddad-Chamakh, "L'imagination chez Spinoza", P. Cristofolini (der.), *Studi sul Seicento e sull'immaginazione* içinde, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985, s. 75-94.

R. Hall (s. 367-78) ve J. R. Arnnogathe (s. 259-72), Fattori-Bianchi içinde.

P. Gassendi, *OO* (1658), yeniden basım Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1964, 6 c.

A. Arnauld & P. Nicole, *La logique ou l'art de penser* (1662), (yay. haz.) P. Clair ve F. Giral, Paris, PUF, 1965.

N. Malebranche, *De la recherche de la vérité* (1674 s.) (yay. haz.) G. Rodis-Lewis, Paris, Vrin, 1962.

Entretiens sur la métaphysique (1688), (yay. haz.) A. Robinet, vi, 1965.

J. Darmanson, *La beste transformée en machine*, s. 1., 1684.

LKett.:

T. Gregory, *Scetticismo ed empirismo*, Bari, Laterza, 1961.

F. Alquié, *Le cartésianisme de Malebranche*, Paris, Vrin, 1974.

S. Auroux, *L'illuminismo francese e la tradizione logica di Port-Royal*, İtalyanca'ya çeviren C. A. Sitta, Bologna, Clueb, 1992.
Ferraris 1994.
J. G. E. Maab, *Versuch über die Einbildungskraft* (2. baskı, 1797), yeniden basım Bruxelles, Culture et Civilisation 1969, §§ 87 s.
R. Cohen, *Association of Ideas and Poetic Unity*, "Philological Quarterly" içinde, XXXVI, 1957, s. 465-474.
J. Locke, *Saggio sull'intelligenza umana* (1690), İtalyanca'ya çeviren C. Pellizzi, (yay. haz.) G. Farina, 2 c., Roma-Bari, Laterza, 1988.
Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz, (yay. haz.) C.J. Gerhardt, Berlin, Weidmann, 1875-1890, 7 c.

İkincil literatür:

E. Cassirer, *Cartesio e Leibniz* (1902), İtalyanca'ya çeviren G. A. de Toni, Roma-Bari, Laterza, 1986.
A. F. Brown, *Locke's Essay and Bodmer and Breitinger*, "Modern Language Quarterly" içinde, 10, 1949, s. 16-32.
Y. Belaval, *Leibniz critique de Descartes*, Paris, Gallimard, 1960.
G. Costa, *Vico e Locke*, "Giornale critico della filosofia italiana" içinde, XLIX, 1970, s. 344-61.
M. Kulstand, *Leibniz on Apperception, Consciousness, and Reflection*, Münih-Hamden-Viyana, Philosophia Verlag, 1991.
J. W. Yolton, *Locke and French Materialsm*, Oxford, Clarendon Press, 1991 (kaynakçayla birlikte).
F. Moiso, "Preformazione ed epigenesi nell'età goethiana", *Il problema del vivente tra Settecento e Ottocento*, (der.) V. Verra, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1992, s. 119-220.
G. Berkeley, *An Essay Towards a New Theory of Vision*, *W*, (yay. haz.) A. A. Luce ve T. E. Jessop, Londra, T. Nelson & Sons, 9 c., I, s. 241-279.
Trattato sui principi della conoscenza umana (1710), İtalyanca'ya çeviren M. M. Rossi, Bari, Laterza, 1955.
D. Hume, *Trattato sulla natura umana* (1739-1740), İtalyanca baskısı *Opere*, ivi 1971, c. I.

İkincil literatür:

R. Attfield, *Berkeley and Imagination*, "Philosophy" içinde, 45, 1970, s. 237-239.
Strawson, "Imagination and Perception".
E. Talmor, *Descartes and Hume*, Oxford-New York, Pergamon Press, 1980.
Hall, 1988.

M. Atherton, *Berkeley's Revolution in Vision*, Ithaca-Londra, Cornell University Press, 1990.
B. Gracian y Morales, *L'acutezza e l'arte dell'Ingegno* (1642, genişletilmiş II. baskı 1648), İtalyanca'ya çeviren G. Poggi, Palermo, Aesthetica, 1986.
R. Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe* (1678), yeniden basım Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1964.
H. More, *Enchiridion metaphysicum* (1679), *Opera*, II.1, yeniden basım Hildesheim, Olms, 1966.
A. A. Cooper conte di Shaftesbury, "Sensus communis" (1709), *Characteristics* (1711, 3 c.) içinde, İtalyanca'ya çeviren P. Casini, *Saggi morali*, Bari, Laterza, 1962: 39-94.
J. Addison, "The Pleasures of the Imagination" (1712), Addison & Steele & Others içinde, *The Spectator*, (der.) G. Smith (1907), 4 c., üçüncü yeniden basım *Everyman's Library*, 1963; n. 166.
F. Hutcheson, *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725, İtalyanca'ya çeviren V. Bucelli, *L'origine della bellezza*, Palermo, Aesthetica, 1988.
A. Gerard, *An Essay on Genius* (1774), yeniden basım Münih, Fink, 1966.
E. Burke, *Sul gusto*, 1759, 2. bas. giriş. Della *Inchiesta sul bello e sul sublime*, 1757, (yay. haz.) G. Sertoli ve G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985, s. 49-63.
H. Home (Lord Kames), *Elements of criticism* (1762), yeniden basım Hildesheim, Olms, 1970.
M. Herz, *Versuch über den Geschmack*, Leipzig, Hinz, 1776.

İkincil literatür:

Bäumler, 1923.
G. Dickie, *Taste and Attitude: The Origin of the Aesthetic*, "Theoria", 39 (1973), s. 153-70.
H. Ginsborg, *The Role of Taste in Kant's Theory of Cognition*, New York-Londra, Garland, 1990.
J. P. de Crousaz, *Traité du beau* (1714-1715), yeni bas., Cenevre, Slatkine, 1970.
Logique ou système abrégé de Reflexions, Lozan ve Cenevre, Bousquet, 1741.
J. B. du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (1719), İtalyanca'ya çeviren ve yayına hazırlayan E. Fubini, Milano, Guerini, 1990.
E. B. de Condillac, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* (1746), *Opere* içinde, İtalyanca'ya çeviren G. Viano, giriş yazısı C. A. Viano, Torino, Utet, 1976.
Traité des animaux, 1755, (1798), Paris, Fayard, 1984.
Ch. Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747), yeniden basım Paris, 1773, Cenevre, Slatkine, 1969, İtalyanca'ya çeviren E. Migliorini, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, Bologna, Il Mulino, 1983.

J. O. de la Mettrie, *L'homme machine* (1748), (yay. haz.) C. Becker, Hamburg, Meiner, 1990.
Montesquieu, *Sul gusto*, İtalyanca'ya çeviren E. Tavani, Cenova, Marietti, 1990, s. 1-5.
D. Diderot, *Lettre sur les aveugles* (1749) ve *Lettre sur les sourds et les muets* (1751), *OC*, (yay. haz.) J. Varloot, Paris, Hermann, IV, 1978, s. 1-233.
M. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris, Estienne, 1752.
Id., *Le spectacle des beaux arts* (1761), yeniden basım Cenevre, Slatkine, 1970.
Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, *OC*, Paris, Garnier, XIX, s. 270-84 ve 427-438 ("Goût" ve "Imagination").
P. Esteve, *L'esprit des beaux-arts ou histoire raisonnée du Goût* (1753), yeniden basım Cenevre, Slatkine, 1970.
C. A. Helvétius, *De l'Esprit* (1757), OC (1795), s. 14, c. I-VI, yeniden basım, Hildesheim, Olms, 1969.
S. de la Tour, *L'art de sentir et de juger en matière de goût* (1762), yeniden basım, Cenevre, Slatkine, 1970.
F. Bacon, "The Advancement of Learning", *The Works of Francis Bacon*, (yay. haz.) J. Spedding, R. L. Ellis, D. D. Heath (1860), c. IV, anastatica Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1962.
J. Poinsot, *Tractatus de signis* (1632), (yay. haz.) J. N. Deely, Berkeley, University of California Press, 1985.
J. A. Comenius, *Orbis sensualium pictus/Die sichtbare Welt* (1658), yeniden basım, Dortmund, 1979.
G. Dalgarno, *Ars signorum*, Londra, 1661.
C. Dumarsais, *Des tropes* (1730), yeniden basım, (yay. haz.) P. Fontanier (1825), Cenevre, Slatkine, 1970, 2 c.
W. Warburton, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* (1741 ve 1765), yeniden basım, New York-Londra, Garland, 1978.
J. Brucker, *Historia critica philosophiae, a mundi incunabils ad nostram usque aetatem deducta*, Leipzig, B. C. Breitkopf, 1742-1744, 5 c.
A.G. Pernety, *Le favole egizie e greche* (1758), İtalyanca'ya çeviren G. Catinella (1936), Cenova, I Dioscuri, 1987.
J. J. Rousseau, *OC*, (yay. haz.) B. Gagnebin & M. Raymond, Paris, Gallimard, 1959-1995.
J. F. Champollion, *Précis du système des hiéroglyphes*, Paris, 1824.
Grammaire Egyptienne (1836), yeniden basım, Paris, Institut d'Orient, 1984.

İkincil literatür:

G. Pasquali, *Terze pagine stravaganti*, Floransa, Sansoni, 1942.
J. Février, *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1948-1959.

I. J. Gelb, *A Study of Writing: The Foundations of Grammatology*, Chicago, University of Chicago Press, 1952.
D. Diringer, *L'alfabeto nella storia della civiltà* (2. baskı, 1953) Floransa, Giunti-Barbera, s.d.; Rossi, *Clavis universalis*, cit., 1960.
Id., "La religione dei geroglifici e l'origine della scrittura", *Le sterminate antichità: studi vichiani* içinde, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.
A. Kallir, *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto* (1961), İtalyanca'ya çeviren F. Urbani Ferrario, Milano, Spirali, 1994.
J. Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, 2. baskı, Paris, Gallimard, 1971.
J. Derrida, "Scribble", Önsöz Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes* (Fransızca baskı, 1744), Paris, Aubier-Flammarion, 1978.
G. Ungeheuer, "De Wolfii Significatu Hieroglyphico", *Logos Semantikos I.* (yay. haz.) J. Trabant, Berlin-New York-Madrid, 1981, s. 57-67.
W. J. Ong, *Oralità e scrittura* (1982), İtalyanca baskı Bologna, Il Mulino, 1986.
C. Sini, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
L. A. Muratori, *Della forza della fantasia umana*, 7. baskı, Venedik, 1783.
Muratori, *Opere*, (yay. haz.) G. Falco-F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.
G. B. Vico, *Opere*, (yay. haz.) F. Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953.
A. Conti, *Trattato de' fantasmi poetici, Opere varie di Antonio Conti, Biblioteca enciclopedica italiana* içinde, XXXV, Milano, Bettoni, 1834, s. 352-363.
F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura* (1756), *La letteratura italiana. Storia e testi*, XLVI, c. II, (yay. haz.) E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, s. 333-432.
M. Cesarotti, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (1762), ivi, XLIV, c. IV, (yay. haz.) E. Bigi 1960.
G. Spalletti, *Saggio sopra la bellezza* (1765), antol. *a.g.e.*, s. 1093-1112.
S. Bettinelli, *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769), ivi, XLVI, c. II, s. 791-857.
G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, (yay. haz.) G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 3 c.
B. Spaventa, "Della nazionalità in filosofia" (1861), *Opere*, (yay. haz.) G. Gentile, Floransa, Sansoni, 1972, 3 c. (yay. haz. S. Giannantoni ve I. Cubeddu), c. II.

İkincil literatür:

D. R. Lachterman, *Vico, Doria e la geometria sintetica*, "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", X (1980), s. 10-35.
M. Mooney, *Vico in the Tradition of Rhetoric*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
G. Costa, Fattori-Bianchi içinde;

V. Hösle, *Scienza Nuova*'nın Almanca baskısına önsöz, Hamburg, Meiner, 1990, s. XXXII-CCXCIII (kaynakçayla birlikte).
J. Ch. Wolff, *Deutsche Metaphysik* (1720), yeniden basım, 1751 *GW*, (yay. haz.) Jean Ecole-H.W. Arndt, Hildesheim, Olms, ser. I, II, 1983.
Psychologia empirica (1732), yeniden basım, 1738 *GW*, ser. II, V, 1968.
J. J. Bodmer & J. J. Breitinger, *Die Discourse der Mahlern* (4 parti, 1721-1723), yeniden basım, Hildesheim, Olms, 1969.
J. J. Bodmer, *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft*, Frankfurt-Leipzig, 1727.
L. Ph. Thümmig, *Institutiones Philosophiae Wolffianae* (1725-1726, 1729), yeniden basım, Hildesheim, Olms, 1982.
J. Ch. Gottsched, *Poetica critica* (1730), 1742 *AW*, VI, (yay. haz.) J. Birke & B. Birke, Berlin-New York, De Gruyter, 1973.
Handlewicon (1760), yeniden basım Hildesheim, Olms, 1970.
A. G. Baumgarten, *Meditazioni filosofiche su alcuni aspetti del poema* (1735), (yay. haz.) F. Piselli, Milano, Vita e Pensiero, 1992.
Metaphyisica (1739), yeniden basım, 7. baskı, 1779, Hildesheim, Olms, 1982.
Estetica (1750-1758, 2 c.) İtalyanca baskı F. Piselli, Milano, Vita e Pensiero, 1992.
J. Deschamps, *Cours abrégé de la philosophie wolfienne en forme de lettres* (1743-1747, 3 c.), yeniden basım Hildesheim, Olms, 1991.
I. H. S. Formey, *La belle Wolffienne* (1741-1753), yeniden basım, vi, 1983.
G. F. Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748-1750), yeniden basım, 1754, ivi, 1976, 3 c.; İtalyanca'ya çeviren M. Cometa AA. VV. içinde, *Pensare l'arte*, Palermo, Aesthetica, 1990, s. 55-71.
Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst (1757), yeniden basım Düsseldorf, Stern Verlag, Janssen & Co., 1965.
T. Griffero'nun antolojisinin İtalyanca çevirisi, AA. VV. içinde, *Il pensiero ermeneutico*, Cenova, Marietti, 1986, s. 65-73.
J. G. Herder, *Kritische Wälder*, 1769, SW, (yay. haz.) B. Suphan, IV.
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774), 2. baskı, Aum. 1792-1799'un yeniden basımı, Hildesheim, Olms, 1970.
J. N. Tetens, *Philosophische Versuche* (1777, 2 c.), yeniden basım ivi, 1979.

İkincil literatür:

E. Bergmann, *Die Begründung der deutschen Ästhetik*, Leipzig, Röder & Schunke, 1911.
M. Campo, *Cris tiano Wolff e il razionalismo precritico*, Milano, Vitae pensiero, 1939, 2 c.
B. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Berlin, de Gruyter, 1958, 4 c.

M. G. Linn, *A.G. Baumgartens "Aesthetica" und die antike Rhetorik*, "Deutsche Viertljahresschrift", 41 (1967), s. 424-443.
N. Merker, *Ch, Wolff e la metodologia del razionalismo*, "Rivista critica della filosofia italiana", 22, 1967, s. 271-293; 23, 1968, s. 21-38.
H. W. Arndt, *Methodo scientifica pertractatum*, Berlin-New York, de Gruyter, 1971.
M. Casula, *La metafisica di A.G. Baumgarten*, Milano, Mursia, 1973.
A. M. Vittadello, *Expérience et raison dans la psychologie de Christian Wolff*, "Revue philosophique de Louvain", 71, 1973, s. 488-510.
F. Piselli, *Alle origini dell'estetica moderna. Il pensiero di Baumgarten* Milano, Vita e Pensiero, 1991.
P. Kobau, *La fondazione dell'estetica filosofica*, "Pratica filosofica", 6, 1994, s. 126-173.

Bağlam:

J. H. Lambert, *Nuovo organo* (1764), İtalyanca'ya çeviren R. Ciafardone, Roma-Bari, Laterza, 1977.
J. G. Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio* (1772), İtalyanca baskı, Salerno, 1954.
Id., *Idee per la filosofia della storia dell'umanità* (1784-1791), antol. (yay. haz.) V. Verra, Roma-Bari, Laterza, 2. baskı, 1992.
K. L. Reinhold, *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens* (1789), yeniden basım, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.

İkincil literatür:

G. W. F. Hegel, *Fede e Sapere* (1802), İtalyanca'ya çeviren R. Bodei, Hegel, *Primi scritti critici* içinde, Milano, Mursia, 1972, s. 121-253.
M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica* (1929), İtalyanca'ya çeviren M. E. Reina, (yay. haz.) V. Verra, Roma-Bari, Laterza, 1981.
L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953) (yay. haz.) M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1967.
D. Henrich, *Über die Einheit der Subjektivität*, "Philosophische Rundschau", 3, 1955, s. 28-69.
G. Tonelli, "La disputa sul metodo matematico nella filosofia della prima metá del Settecento e la genesi dello scritto kantiano sull' "evidenza"" (1959), Id., *Da Leibniz a Kant, Saggi sul pensiero del Settecento*, (yay. haz.) C. Cesa, Napoli, Prismi, 1987.
P. F. Strawson, *The Bounds of Sense. An Essay on Kant's Critique of Pure Reason*, Londra, Methuen, 1966.

G. Buck, *Kants Lehre vom Exempel*, "Archiv für Begriffsgeschichte", XI, 1967, s. 148-183.
A. R. Luria, *The Mind of a Mnemonist*, New York, Basic Books, 1968, İtalyanca baskı *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, Roma, 1979.
J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
R. B. Pippin, *Kant's Theory of Form*, New Haven, Yale University Press, 1982.
A. T. Winterbourne, *The Ideal and teh Real*, Dordrecht-Boston-Londra, Kluwer Academic Publishers, 1988.
A. Ferrarin, *Construction and Mathematical Schematism. Kant on the Exhibition of a Concept in Intuition*, "Kant-Studien", a. 86, 1995, s. 131-174.
J. G. Fichte, *SW*, (yay. haz.) I.H. Fichte (1845 s.), yeniden basım, Berlin, de Gruyter, 1971, 10 c.; *Fondementi dell'intera dottrina della scienza* (1794-1795) İtalyanca'ya çeviren A. Tilgher, (yay. haz.) F. Costa, Bari, Laterza, 1971.
F. Hölderlin, "Giudizio ed essere" (1795), *Scritti di estetica*, (yay. haz.) R. Ruschi, Milano, SE, 1987, s. 53-54.
F. W. J. Schelling, *SW*, (yay. haz.) K. F. A. Schelling, Stuttgart-Augsburg, Cotta, 1856-1861.
Sistema dell'idealismo trascendentale (1800), İtalyanca'ya çeviren M. Losacco (yay. haz.) G. Semerari, Bari, Laterza, 1965.
Lezioni sul merodo dello studio accademico (1803), İtalyanca'ya çeviren C. Tattasciore Napoli, Guida, 1989.
"Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco", 1797, (Hegel o Hölderlin) Hölderlin, *Scritti di estetica* içinde, cit., s. 165-166.
Hegel, *Scienza della logica* (1812-1816), İtalyanca'ya çeviren A. Moni, (yay. haz.) C. Cesa, giriş yazısı L. Lugarini, Roma-Bari, Laterza, 1981, 2 c.
Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio (1830), İtalyanca'ya çeviren B. Croce, Roma-Bari, Laterza, 1923.
Estetica (1835-5), İtalyanca'ya çeviren N. Merker ve di N. Vaccaro, 2. baskı, Torino, Einaudi, 1972, 2 c.
S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Everyman's Library.
W. Wordsworth, "Preface to the Edition of 1815", *The Prose W. of W.W.*, (yay. haz.) J. B. Owen ve J. Worthington Smyser, Oxford, Clarendon Press, 1974, 3 c., III s. 26 s.
E. A. Poe, *The Cmoplete, W.*, (yay. haz.) J. A. Harrison, New York, 1902.

İkincil literatür:

I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*, Londra, 1934.
R. Wellek, *Storia della critica moderna. L'età romantica* (1955), Bologna, Il Mulino, 1961.

J. Drechsler, *Fichtes Lehre vom Bild*, Stuttgart, Kohlhammer, 1955.
J. Derrida, "Le puits et la Pyramide" (1970), *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
K. Homann, *Zum Begriff Einbildungskraft nach Kant*, "Archiv für Begriffgeschichte", 14, 1970, s. 266-302.
V. Verra, "Storia e memoria in Hegel" (1970), *Letture hegeliane*, Bologna, Il Mulino, 1992, s. 13-40.
M. Clark, *Logic and System*, The Hague, Nijhoff, 1971.
H. Graubner, *Form und Wesen*, "Kant-Studien", *Ergänzungsheft* 104, Bonn, Bouvier, 1972.
H. Ende, *Der Konstruktionsbegriff im Umkreis des deutschen Idealismus*, Meisenheim/Glan, Hain, 1973.
B. Küster, *Transzendentale Einbildungskraft und ästhetische Phantasie*, Königstein/Ts, Forum Academicum, 1979.
V. Verra, "Costruzione, scienza e filosofia", *Romanticismo, essistenzialismo, ontologia della libertà*, Milano, Mursia, 1979, s. 120-36.
Id., "Immaginazione trascendentale e intelletto intuitivo", *Hegel critico di Kant*, Napoli, Prismi, 1981, s. 67-89.
A. Gaiarsa, "Note sul concetto di costruzione", içinde G. W. F. Hegel, *Logica e metafisica a Jena*, (yay. haz.) F. Chiereghin *vd.*, Trento, 1981, s. 429-43.
K. Düsing, *Aesthetische Einbildungskraft und intuitiver Verstand*, "Hegel-Studien", 21, 1986, s. 87-128.
L. Procesi, Fattori-Bianchi içinde.
H. F. Fulda-R.-P. Horstmann (der.) *Hegel und die Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1990.
P. Kobau, *La disciplina dell'animo*, Milano, Guerini, 1993.
T. Griffero, *Senso e immagine*, ivi, 1994.
F. H. Jacobi, *La dottrina di Spinoza. Lettere al signor Moses Mendelssohn* (1785), İtalyanca'ya çeviren F. Capra, (yay. haz.) V. Verra, Roma-Bari, Laterza, 1969.
S. Maimon, *Versuch einer neuen Logik* (1794), (yay. haz.) B. Engel, Berlin, Renther & Reichard, 1912.
J. C. F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795), İtalyanca'ya çeviren A. Sbisà, Floransa, La Nuova Italia, 1970.
Fr. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca* (1795-1797), İtalyanca'ya çeviren A. Lavagetto, Napoli, Guida, 1988.
Novalis, *Scritti filosofici*, (yay. haz.) F. Desideri ve G. P. Moretti, Torino, Einaudi, 1993, 2 c.
A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), İtalyanca'ya çeviren N. Palanga, Milano, Mursia, 1969.
W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, 1887, *GS*, VI, Leipzig-Berlin, Teubner, 1924.

F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli* (1889), *Opere*, (yay. haz.) G. Colli ve M. Montinari, Milano, Adelphi, 1964 s.
Ch. Baudelaire, *Le salon de 1859, Fusées, Mon cœur mis à nu*, OC, (yay. haz.) Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, 2 c.
V. de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, (yay. haz.) N. Satiat, Paris, Flammarion, 1992.
L. Couturat, *La philosophie des mathématiques de Kant*, "Revue de Métaphysique et de Morale", XII, 1904, s. 321-383.

Ruh ve imgelem:

G. Lukács, *L'anima e le forme* (1910), İtalyanca'ya çeviren S. Bologna, Milano, SE, 1991.
L. Klages, *Pensiero simbolico e concettuale* (*Der Geist als Widersacher der Seele*, 1929-1932), İtalyanca'ya çeviren G. P. Moretti, "Rivista di Estetica", 42, 1992, s. 3-16.
J. Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" (1949), Id., *Ecrits*, Paris Seuil, 1966, s. 93-100.
G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2. baskı, 1961.
H. Marcuse, *Eros e civiltà* (1955), İtalyanca'ya çeviren L. Bassi, Torino, Einaudi, 1964.
E. Grassi, *Potenza della fantasia* (1984), İtalyanca'ya çeviren C. Gentili ve M. Marassi, Napoli, Guida, 1990.
C. S. Peirce, "Some Consequences of Four Incapacities" (1868), *Philosophical Writings*, (yay. haz.) P. Boehrner, New York, Nelson, 1957.
H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1888, Paris, PUF, 5. baskı, 1993.
Matière et mèmoire, 1896, 9. baskı, ivi, 1982.
A. Meinong, "Phantasie-Vorstellung und Phantasie" (1889), *Gesammelte Abhandlungen*, I, Leipzig, J.A. Barthy, 1929, s. 193-277.
S. Freud, *Opere*, (yay. haz.) C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1967 s.
E. Husserl, *Ricerche logiche* (1900-1901), İtalyanca'ya çeviren G. Piana, Milano, Il Saggiatore, 1968.
"Phantasie-Neutralität" (1921-1924), *Phantasie, bildbewusstsein, Erinnerung*, 1898-1925, (yay. haz.) E. Marbach, *Husserliana* XXIII, Den Haag, Nijhoff, 1980.
M. Heidegger, *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo* (1925), İtalyanca'ya çeviren R. Cristin ve A. Marini, Cenova, Il Melangolo, 1991.
Essere e tempo (1927), İtalyanca'ya çeviren P. Chiodi, Torino, Utet, 1969.
L'origine dell'otera d'arte (1935-36), İtalyanca baskısı *Sentieri interrotti* içinde, Floransa, La Nuova Italia, 1968, s. 3-69.
J. P. Sartre, *L'imagination* (1936), Paris, PUF, 7. baskı, 1969.

L'imaginaire, Paris, Gallimard, 1940.
G. Ryle, *The Concept of Mind*, Londra, Hutchinson's, 1949.
M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, (yay. haz.) C. Lefort, Paris, PUF, 1967.
G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), İtalyanca'ya çeviren G. Guglielmi, Bologna, Il Mulino, 1971.

Maurizio Ferraris ***İMGELEM***

Türkçesi: Fırat Genç

İmgelem üzerine kaleme aldığı araştırmasına basit bir soruyla başlıyor Ferraris. Zihinde bir imge tasarlandığı zaman aslında insan anlağında olup biten nedir? İnsan düşüncesinin izini sürmek diye tanımladığı bu soruşturma, anımsama tekniklerinden temsil biçimlerine dek uzanan bir bütün içinde irdeleniyor. Duyulur olan ve entelekt, estetik ve mantık, gösteren ve gösterilen kavramları etrafında imgeleme yetisinin ve imgenin nasıl biçimlendiğini tanımlıyor Ferraris. Temsil kavramını vücuda getiren bir duyu, iz ve kod olarak çözümlüyor imgeyi. Descartes, Locke, Leibniz, Kant ve Hegel'den geçerek, Madame Bovary'nin yarattığı melankoli dalgasına varmadan önce, Aristoteles'ten Husserl'e kadar felsefenin belki de en gözde araştırma alanlarından birine dair esinleyici bir soruşturma.

sanat Estetik

9 789752 983731